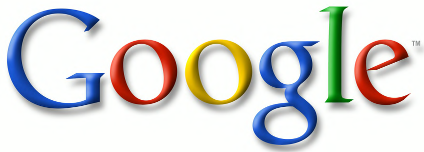
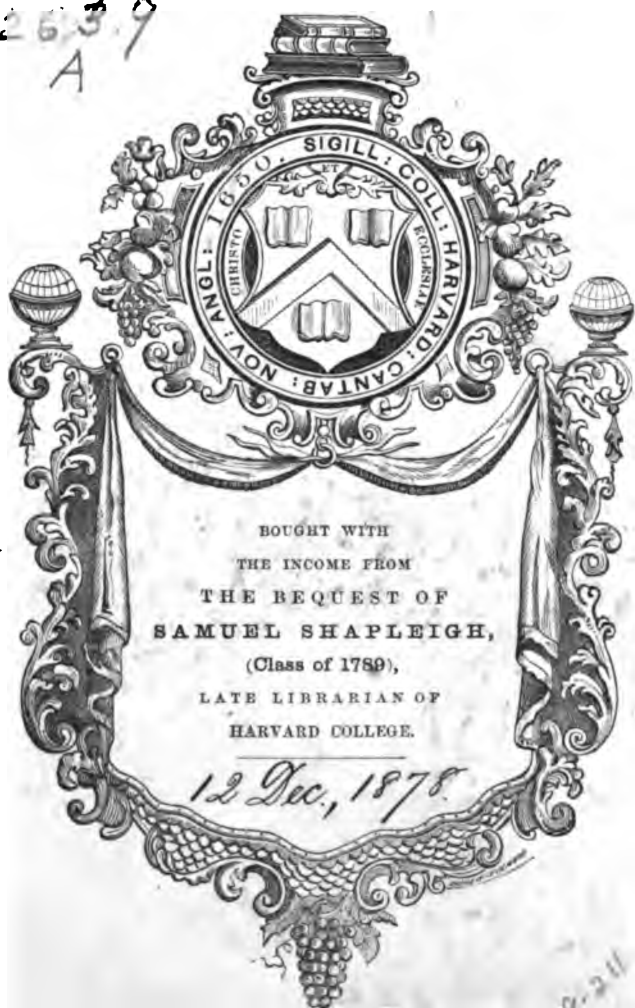



SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIÆ
BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE BEQUEST OF
SAMUEL SHAPLEIGH,
(Class of 1789),
LATE LIBRARIAN OF
HARVARD COLLEGE.
12 Dec., 1878.

LES

ÉPOPÉES

FRANÇAISES

DU MÊME AUTEUR

I. — POÉSIE FRANÇAISE DU MOYEN AGE.

LES ÉPOPÉES FRANÇAISES, Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale. — Le tome II de la seconde édition sera consacré à l'Histoire externe des Chansons de geste (suite et fin); le tome III au cycle de Charlemagne, le tome IV à celui de Guillaume, etc.

LA CHANSON DE ROLAND, texte critique, traduction et commentaire, grammaire et glossaire. Ouvrage couronné par l'Académie française et par l'Académie des inscriptions. Septième édition.

L'ENTRÉE EN ESPAGNE, chanson de geste inédite : notice, analyse et extraits d'après le manuscrit de Venise.

L'IDÉE RELIGIEUSE DANS LA POÉSIE ÉPIQUE AU MOYEN AGE.

L'IDÉE POLITIQUE DANS LES CHANSONS DE GESTE (extrait de la *Revue des questions historiques*).

LA CHEVALERIE D'APRÈS LES TEXTES POÉTIQUES DES XII[e] ET XIII[e] SIECLES.

II. — POÉSIE LATINE DU MOYEN AGE.

HISTOIRE DE LA POÉSIE LATINE AU MOYEN AGE : Versification rhythmique. — Hymnes, Proses, Tropes, Mystères. (*Sous presse.*)

COURS D'HISTOIRE DE LA POÉSIE LATINE AU MOYEN AGE, professé à l'École nationale des chartes : Leçon d'ouverture.

HISTOIRE DES PROSES ANTÉRIEUREMENT AU XII[e] SIÈCLE.

ŒUVRES POÉTIQUES D'ADAM DE SAINT-VICTOR, précédées d'une *Introduction sur sa vie et ses ouvrages*. Deux forts volumes, 1100 pages.

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2

LES ÉPOPÉES FRANÇAISES

ÉTUDE SUR LES ORIGINES ET L'HISTOIRE
DE LA LITTÉRATURE NATIONALE

(Émile Théodore) PAR

LÉON GAUTIER

OUVRAGE TROIS FOIS COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES
(grand Prix Gobert en 1868)

I

SECONDE ÉDITION, ENTIÈREMENT REFONDUE



PARIS
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DE LIBRAIRIE CATHOLIQUE
VICTOR PALMÉ, DIRECTEUR
25, RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 25
BRUXELLES, G. LEBROCQUY, DIRECTEUR DE LA SUCCURSALE
5, place de Louvain, 5
1878

PRÉFACE DE LA SECONDE ÉDITION.

L'Histoire des littératures romanes est une science nouvelle, mais qui a fait en peu d'années un long chemin : nous avons eu lieu de nous en convaincre, quand nous avons mis la main à cette seconde édition des *Épopées françaises*. Nous ne nous attendions qu'à des corrections et à des retouches, et c'est un autre livre que nous avons été forcé d'écrire.

Voici donc une œuvre presque absolument nouvelle. Si quelques chapitres de l'ancienne édition ont été conservés, ce n'est pas sans de nombreuses et importantes modifications. Il nous a fallu refaire à nouveau tout ce qui se rapporte à l'origine et à la formation de 'Épopée française, aux Cantilènes, à la versification rhythmique. Sans parler d'une liste complète de tous les manuscrits qui renferment le texte de nos vieux poëmes, nous avons dû ajouter à notre rédaction primitive un chapitre sur le Style des Chansons de geste, et nous l'avons accompagné d'une *Chrestomathie épique*

où les plus belles pages de nos romans sont mises en lumière et traduites pour la première fois. Enfin, nous avons profité de tous les travaux récents, comme aussi des conseils de tous nos amis et des critiques de tous nos adversaires. Et, à bien prendre les choses, les adversaires ne sont qu'une seconde espèce d'amis, *alterum amicorum genus*.

Durant les longues années que nous avons consacrées à ce premier volume, une pensée, une seule pensée nous a véritablement consolé et soutenu : nous nous sommes persuadé que nous travaillions à une œuvre nationale, traditionnelle, chrétienne. Cette consolation de nos heures de travail, ce but de toute notre vie, nous les confions aujourd'hui au lecteur indulgent. S'il est principalement épris de la science, il voudra sans doute tenir quelque compte de la loyauté et de la persévérance de nos efforts. S'il est chrétien et Français, il n'accueillera pas sans quelque sympathie un livre consciencieux et qui a été surtout inspiré par l'amour de l'Église et de la France.

L. G.

8 septembre 1877.

PRÉFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION.

Après de longues années de travail, nous pouvons enfin livrer au public le premier volume des *Épopées françaises*.

Il est reçu qu'en France on ne lit guère les Préfaces,

et nous n'avons pas l'intention de donner à celle-ci des proportions qui diminueraient encore le nombre de ses lecteurs. Mais il nous a paru nécessaire de répondre en quelques lignes à ces trois questions : « Quel dessein s'est proposé l'auteur du présent livre ? Quel » plan a-t-il adopté? Et quelle forme, enfin, a-t-il » voulu donner à son œuvre? »

Quel dessein s'est proposé l'auteur des *Epopées françaises?*

Résumer en un corps d'ouvrage, vulgariser clairement tous les travaux de nos devanciers qui ont eu pour objet la littérature épique de la France et, en second lieu, compléter ces travaux par les résultats de nos propres recherches : tel est le double but que nous nous sommes proposé.

Quelque admirables, en effet, et quelque concluants que puissent être, depuis quarante années, les travaux des érudits de France et d'Allemagne, nous n'avons pas tardé à nous apercevoir qu'après eux il restait quelque chose à faire. Nous avons essayé de redresser certaines erreurs, de combler certaines lacunes. D'ailleurs, nous avons toujours voulu contrôler par nous-même les assertions des érudits que nous interrogions; nous avons voulu remonter aux sources, et tenir les manuscrits entre nos mains. Nous pensons, enfin, ne rien exagérer en affirmant que toute une moitié de notre livre sera véritablement originale. Sans doute nous faisons grand cas du titre de vulgarisateur, mais nous avons voulu le mériter en essayant d'être un critique.

Quel plan a-t-il adopté ?

L'histoire de notre poésie épique est une matière singulièrement complexe et, sans un plan très-clair, elle

serait tout à fait ténébreuse. Nous avons donc attaché à la méthode de notre livre une importance que nos lecteurs estimeront légitime.

Les *Épopées françaises* se diviseront en trois parties : *I. Origine et histoire ; II. Légende et héros; III. Esprit des Épopées françaises.*

Dans la première partie, nous exposons les destinées de nos Chansons de geste depuis leur origine jusqu'à nos jours. Nous ne nous occupons encore ni de leur affabulation, ni de leurs héros ; nous n'étudions pas encore les idées qu'elles expriment. Mais nous nous demandons seulement de quel pays elles sont sorties, quelle fut leur formation à travers les siècles, quelles vicissitudes elles ont successivement traversées, sous quels aspects divers elles nous apparaissent dans le passé. Prenons un exemple : voici la *Chanson de Roland.* Dans cette première partie de notre livre, nous ne raconterons pas la trahison de Ganelon, ni la mort de Roland, ni la grande bataille de Saragosse ; nous n'examinerons pas quelle est, dans ce vieux poëme, l'idée du soldat et celle du roi ; quel est le type de la jeune fille et celui de l'ami. Mais nous montrerons qu'avant d'être le héros d'une longue épopée, Roland avait été chanté en des cantilènes religieuses et militaires ; qu'à ces cantilènes ont succédé des chansons de geste ; qu'à ces chansons de geste, de plus en plus développées, ont succédé des romans en prose, et à ces romans en prose, les grossiers volumes de la *Bibliothèque bleue.* Chacune de ces transformations sera l'objet d'une étude critique. Trois grandes

périodes (de *formation*, de *splendeur*, de *décadence*) serviront fort naturellement de subdivisions à cette première partie, et donneront leurs noms à ses trois Livres. Il convient d'avertir ici nos lecteurs que les Chansons de geste sont l'unique objet de nos recherches; que, ne reconnaissant pas le caractère épique aux romans de la Table ronde, nous avons dû les exclure de cette histoire, ou, pour mieux dire, que nous les avons considérés uniquement dans leurs rapports avec nos Épopées nationales.

Mais voici que nous venons d'achever l'histoire de ces épopées par l'histoire de leur réhabilitation, par la liste détaillée de tous les travaux auxquels elles ont donné lieu depuis le commencement de ce siècle. Il est temps de les lire et de les faire lire. Notre seconde partie, intitulée : *Légende et héros des Épopées françaises*, est consacrée à cette lecture. Nous y *racontons* tous nos romans de chevalerie, toutes nos chansons de geste sans exception, et nous les racontons d'après les meilleures éditions, surtout d'après les manuscrits, et selon l'ordre le plus logique. Nous commençons par le récit de tous les romans de la geste du Roi; après quoi, nous résumons, aussi vivement que possible, tous les poëmes des gestes de Garin et de Doon, des gestes provinciales et du cycle de la Croisade. Nous avons la prétention, peut-être exorbitante, qu'après la lecture de cette partie de notre œuvre, on connaisse exactement les péripéties principales, toute l'action et tous les héros des Épopées françaises. Ce que nous nous proposons d'écrire, c'est une

Bibliothèque bleue d'après les sources, une *Bibliothèque bleue* complète et critique. Car nous ne manquerons pas de consacrer à chacun de nos romans une *Notice bibliographique* où nous indiquerons scientifiquement la date de sa composition, son auteur, le nombre de ses vers et la nature de la versification, les manuscrits qui nous en offrent le texte, les versions en prose auxquelles il a pu donner lieu, ses destinées au dehors de la France, ses diverses éditions, les travaux dont il a été l'objet, sa valeur littéraire, et principalement ses éléments historiques et les variantes ou modifications de sa légende. Les portraits de nos héros, tracés à grands traits d'après tous nos romans, compléteront cet ensemble et formeront une sorte de galerie épique, qui reposera peut-être les yeux fatigués de nos lecteurs.

Cependant notre tâche ne sera pas encore terminée : car, grâce à Dieu, l'Histoire littéraire offre aujourd'hui un champ beaucoup plus vaste aux intelligences ; elle ne se propose pas seulement d'étudier la forme d'une littérature, mais elle veut aller jusqu'au fond et analyser les idées. « Vous me dites que la *Chanson de Roland* est écrite en vers décasyllabiques : c'est fort bien ; vous me la racontez : c'est mieux encore. Mais, dira le lecteur, j'ai plus d'ambition. Que pensaient le poëte et son temps ? Que pensaient-ils de Dieu et de l'homme ? Quels étaient, à leurs yeux, les types de la femme, du vieillard, du roi, du soldat, du traître, de l'honnête homme ? Je tiens à le savoir. » C'est pour contenter ce désir que nous avons écrit notre troisième partie, qui a pour

titre : *Esprit des Épopées françaises*, et dans laquelle nous analysons toutes les idées de nos vieux poëmes, toutes leurs doctrines religieuses, politiques, morales. Dans tout notre livre, comme on le voit, nous partons de ce qu'il y a de plus extérieur pour arriver à ce qu'il y a de plus intime, de la circonférence pour arriver au centre.

Nous devons à nos lecteurs quelques mots encore sur la façon dont nous avons compris notre sujet, et dont nous avons écrit notre livre. Nous avouons très-franchement ne pas l'avoir écrit sans quelque préoccupation littéraire : [nous aurions voulu exprimer nos idées en un style clair, ardent, et, pourquoi ne pas le dire? agréable. Ce n'est pas sans quelque tristesse que nous avons entendu un érudit de premier ordre affirmer récemment, dans un livre excellent, qu'un savant ne doit jamais avoir de ces prétentions artistiques ; qu'il doit mépriser la forme et ne s'occuper que du fond; qu'entre la science et l'art, il faut placer d'infranchissables barrières. Ces idées ne sont pas les nôtres. Quelle forme a-t-il voulu donner à son œuvre?

Qu'en géométrie, en algèbre, en mathématiques, on ne songe à donner aucun charme vivant à l'austère nudité des théorèmes, c'est trop juste; mais, en histoire littéraire, c'est tout autre chose. L'histoire littéraire touche par trop de côtés à la littérature, à l'art lui-même, et par conséquent à toute notre âme, à toutes nos idées, à tous nos sentiments. Comment voulez-vous que je lise *Aliscans* sans m'émouvoir très-vivement? comment voulez-vous que j'en parle sans cette sorte de frissonne-

ment qui donne au style un éclat et une chaleur naturels? Les philosophes diraient, avec la justesse étrange de leur langue spéciale, que les sciences physiques et mathématiques étudient surtout le *non-moi*. Mais, dans l'histoire littéraire, c'est le *moi*, c'est l'homme qui est perpétuellement en jeu. Il nous faut donc parler, non-seulement des faits auxquels il est mêlé, mais surtout de ses idées, de ses douleurs, de ses espérances, et l'on ne parle point de ces grandes choses en un style scientifique et sec. Pour bien peindre tout l'homme, tout l'homme est nécessaire, et voilà pourquoi l'historien de la littérature a le droit d'être ému et de laisser voir son émotion. Le style n'est pas un vêtement : c'est l'expression de l'âme humaine.

Tel est le dessein que nous nous sommes proposé, tel est le plan que nous avons suivi, telle est la façon dont nous avons entrepris de traiter notre sujet.

Il ne nous reste plus qu'à nous recommander à la bienveillance de nos lecteurs, et à leur répéter ces paroles du vieil Estienne Pasquier : « D'une chose seulement » supplie-je le lecteur : qu'il veuille recevoir ce mien » labeur du mesme cœur que je le luy presente. »

LÉON GAUTIER.

8 décembre 1865.

PREMIÈRE PARTIE

ORIGINE ET HISTOIRE

DES

ÉPOPÉES FRANÇAISES

LIVRE PREMIER

PÉRIODE DE FORMATION

CHAPITRE I

DE L'ÉPOPÉE EN GÉNÉRAL

I PART. LIVR. I. CHAP. I.

Si nombreux que soient les genres de poésie inventés par les rhéteurs, il semble qu'on les puisse réduire à trois, et il est aisé de les distinguer l'un de l'autre.

Il y a trois *genres* de poésie: lyrique, épique, dramatique.

Représentez-vous le premier homme au moment même où il sort des mains de Dieu et où son regard se promène pour la première fois sur son nouvel empire. Imaginez, s'il est possible, la vivacité profonde de ses impressions, alors que la magnificence des trois règnes se reflète dans le miroir intelligent de son âme. Hors de lui, enivré, presque fou d'admiration, de reconnaissance et d'amour, il lève au ciel ses beaux yeux que le spectacle de la terre ne satisfera jamais; puis, découvrant Dieu dans ce ciel et lui rapportant tout l'honneur de cette magnificence, de cette fraîcheur et de ces harmonies de la création, il ouvre la bouche; les premiers frémissements de la parole agitent ses lèvres, il va parler. Non, non, il va chanter, et le premier chant de ce roi de la création sera un hymne au Dieu créateur. De tels cantiques, de tels hymnes s'échapperont désormais de son âme, toutes les fois qu'il voudra louer Dieu, toutes les fois qu'il se souviendra de sa mission ici-bas et qu'il vou-

dra se montrer véritablement le représentant, le prêtre et le chantre intelligent de toute la création matérielle. Et tel est le premier de tous les genres de poésie, le plus antique, le plus noble. Les anciens l'ont rabaissé dans le nom qu'ils lui ont fait subir. Ils n'ont conçu les chants de louange et d'amour qu'accompagnés de la lyre, et c'est pourquoi cette poésie s'appelle *lyrique*.

La poésie épique est postérieure à la lyrique, antérieure à la dramatique.

Cependant les familles des hommes se sont multipliées sur la surface de la terre; les premiers peuples se sont formés. Ils n'ont pu longtemps vivre ensemble; et, certain jour, on les a vus se séparer pour aller planter leurs tentes sous tous les cieux. La poésie des hymnes ne suffira bientôt plus aux besoins de ces nations primitives. Ces hymnes, à l'origine des choses, n'étaient dus et adressés qu'à Dieu : on ne tarda point à en faire honneur aux chefs des nations, aux grands guerriers, aux héros. Mais c'est ici qu'il fallut élargir le cadre trop restreint de l'hymne ou de l'ode : car, malgré tout, on n'y put faire entrer, comme on le désirait, toute l'histoire ou, plutôt, toute la légende des héros. Alors un nouveau genre de poésie naquit de la nécessité : dans une série de chants moins enthousiastes et plus narratifs, on raconta tout à son aise les grandes guerres, les grandes adversités, les grands triomphes des peuples. Le premier caractère de ces récits fut souvent le mythe : car le sens historique ne devait naître que plus tard. De plus, ces récits légendaires furent essentiellement nationaux. La poésie lyrique est *humaine :* la poésie épique (car il est temps de la nommer) est *nationale*. Ἔπω est un mot grec qui signifie « dire, raconter » : il convient bien à cette poésie qui, avant tout, est un récit[1].

[1] « L'Épopée n'est autre chose, en effet, que la poésie nationale développée, agrandie, centralisée. Elle prend à celle-ci son inspiration, ses héros, ses récits même; mais elle les groupe et les coordonne dans un vaste ensemble où tous se rangent autour d'un point principal. Elle travaille sur des chants isolés

L'humanité ne devait pas s'en tenir là. Elle se passionna pour l'épopée, mais ne s'en contenta pas. Elle ouvrait volontiers les oreilles pour écouter les grandes actions de ses grands hommes; mais, faut-il tout dire? elle s'ennuyait quelque peu des longueurs de ces récits. Elle réclamait enfin quelque chose de plus court, de plus saisissant, de plus vivant. C'est alors que certains poëtes eurent une idée qui était d'une simplicité et, en même temps, d'une fécondité merveilleuse. Au lieu de chanter un hymne aux héros, au lieu de raconter en longs chants les péripéties de leur histoire fabuleuse, ils réunirent quelques-uns de leurs amis, de leurs voisins ou de leurs proches, et leur dirent : « Vous allez prendre le nom, la physionomie et l'habit de tel ou tel héros; vous allez parler et agir comme eux; vous serez Oreste, Agamemnon, Ulysse, Achille, Hector. » C'est ce qu'ils firent, et l'humanité qui avait besoin qu'on lui simplifiât ses plaisirs, l'humanité ravie, au lieu d'avoir à entendre une histoire, n'eut guère qu'à ouvrir les yeux et à contempler une *action*. On reproduisit ainsi tous les grands et terribles événements de l'histoire d'un peuple. Il y a un verbe grec, δράω, qui signifie « agir » : on en a tiré les mots *drame* et poésie *dramatique* qui expriment admirablement la nature essentiellement *active* de ce troisième et dernier genre de poésie [1].

et en fait une œuvre *une* et harmonieuse. Elle efface les disparates, fond les répétitions du même motif dans un thème unique, rattache entre eux les épisodes, relie les événements dans un plan commun, et construit enfin, avec les matériaux de l'âge précédent, un véritable édifice. » (G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, 3, 4.)

[1] Cet ordre, dans lequel ont dû se suivre les trois grands genres de poésie, a été admis par le plus grand nombre des critiques. M. Bartsch l'a contesté et a dit : « L'ordre véritable est Épopée, Poésie lyrique, Drame. » (*Revue critique*, 1866, n° 52.) = Nous ne prétendons pas, d'ailleurs, que le Drame soit toujours sorti de l'Épopée (ce qui ne serait pas vrai pour la France); mais nous nous bornons à affirmer que le Drame est généralement postérieur à l'Épopée. = Le Drame enfin est souvent sorti de la liturgie d'un peuple; il est né souvent dans les temples.

L'Épopée est la narration poétique qui précède les temps où l'on écrit l'histoire.

On peut voir, d'après ce qui précède, quelle place occupe l'Épopée dans l'histoire poétique de l'humanité. Il est maintenant facile d'en saisir la nature et d'en formuler la définition : « *C'est la narration poétique qui précède les temps où l'on écrit l'histoire* [1]. »

CHAPITRE II

IL Y A DEUX ESPÈCES D'ÉPOPÉES : LES ÉPOPÉES NATURELLES, LES ÉPOPÉES ARTIFICIELLES

Le premier caractère de la véritable Épopée, c'est la légende.

Nous avons d'autant plus volontiers admis la définition précédente, qu'elle va nous servir à établir nettement deux familles parmi les épopées de tous les temps. Le premier caractère de l'Épopée véritable, c'est la légende. La poésie épique est la poésie des peuples jeunes, des peuples enfants, des peuples qui n'ont pas fait encore la distinction savante entre leur histoire et leur mythologie. C'est le chant avec lequel on charme les peuples au berceau.

[1] Cette définition est de M. Paulin Paris. Voici celle de M. Littré : « Les Épopées primitives sont des poëmes dans lesquels certains peuples, avant la culture littéraire, ont célébré leurs dieux et leurs héros. » (*Dictionnaire de la langue française*, au mot ÉPOPÉE.) — « L'Épopée, dit M. Gaston Paris, est une narration poétique, fondée sur une poésie nationale antérieure, mais qui est avec elle dans le rapport d'un tout organique à ses éléments constitutifs. » (*Histoire poétique de Charlemagne*, p. 4.) — M. Paul Meyer admet et commente cette définition dans ses *Recherches sur l'Épopée française* (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 32). M. Bartsch ajoute avec raison : « La poésie épique se divise en poésie religieuse et héroïque, en chants consacrés aux dieux et aux héros. » (*Revue critique*, 1866, n° 52.) C'est la théorie de Littré.

Tel est le caractère réel des poésies homériques [1], malgré les nombreuses corrections dont elles ont pu être l'objet; tel est celui du Mahâbhârata, du Râmâyana et des autres épopées indiennes [2]; tel est celui de nos chansons de geste.

Toutes les épopées naturelles se ressemblent et sont profondémen populaires.

En vérité, tous ces poëmes ont un air de famille, bien qu'ils aient été écrits sous des soleils si différents, à des époques si diverses, sous l'inspiration de croyances si opposées. Il s'en exhale un parfum tout semblable; et c'est, pour ainsi parler, la bonne odeur du printemps. Leurs auteurs sont mal connus, ou tout à fait inconnus. On ne sait pas exactement dans quel siècle ils ont été chantés pour la première fois. Les savants y démêlent bien la notion de quelques événements véritablement historiques; mais avec quelle difficulté! Et autour de ces faits réels, les poëtes ont entassé tant de mythes! Ce sont comme autant de nuages à travers lesquels la vérité ne peut lancer que de petits rayons; nos yeux soupçonnent ces lueurs plutôt qu'ils ne les voient. Enfin la fable domine, et ce qu'il y a de plus contraire à ces épopées, c'est la critique. On voit, d'ailleurs, qu'elles ont été

[1] « Le poëte enfant a pour type Homère... Homère reste un enfant immortel. Les épithètes caractéristiques qui ont adopté son nom, les épithètes *homériques*, si choquantes dans toute traduction, s'expliquent par l'âge du poëte, par le caractère de l'enfance. Homère regarde beaucoup plus qu'il ne réfléchit. Il regarde son Achille, et comme la légèreté des pieds est une chose visible, frappante pour l'œil d'un enfant, il associera désormais cette qualité à l'idée d'Achille indissolublement, et Achille sera toujours pour lui « Achille aux pieds légers ». S'il nous le montrait blessé, s'il nous le montrait paralysé, il l'appellerait encore : « Achille aux pieds légers », comme il nomme Jupiter *sage*, même quand il le montre dupé, moqué, trompé, insensé. L'épithète homérique ne provient pas d'une réflexion faite au moment où elle est exprimée. Elle résulte d'une ancienne constatation faite une fois pour toutes, un jour où Achille courait. Homère est le poëte de la constatation. » (Ernest Hello, *le Style*, p. 20, 21.)

[2] Il faut remarquer, toutefois, qu'il y a un abîme entre la popularité de l'épopée grecque et la diffusion de l'épopée hindoue. Œuvre des prêtres, cette dernière a rarement franchi le domaine des castes supérieures : les poëtes sacrés méprisaient trop le peuple pour descendre jusqu'à lui. Cette épopée n'en est pas moins une épopée naturelle par tous ses procédés, par son caractère essentiellement légendaire, par son antiquité.

faites, non pour être lues, mais pour être chantées; chantées devant le peuple et sur les places publiques aussi bien qu'à la cour des rois et dans le palais des grands. Elles ont été la vie poétique, la vie intellectuelle de plusieurs grands peuples pendant de longs siècles; elles ont été leur chant de guerre et leur chant de paix, leur courage et leur triomphe, leur consolation et leur joie. Les petits enfants les ont bégayées, les femmes les ont chantées, les soldats en ont effrayé l'ennemi; cette poésie a fait frémir les lèvres et l'âme de toute une nation.

Telles sont les épopées auxquelles nous donnons le nom de *naturelles*. A bien parler, il n'y a que celles-là.

Il y a des épopées artificielles. Elles appartiennent aux temps historiques; elles n'ont rien de populaire.

Séduits, on le comprend, par l'incomparable succès, par la popularité de ces chants, certains poëtes d'esprit, nés en des époques savantes, historiques, civilisées, ont senti qu'il y avait là une belle et riche carrière pour les imitateurs. Imiter avec talent des modèles aussi populaires, c'était, se dirent-ils, être presque certain de réussir. Puis, ces épopées primitives étaient, suivant eux, bien loin d'être parfaites; elles étaient enfantines, naïves, incorrectes. La langue en était ancienne et blessait douloureusement la délicatesse des oreilles. C'était bon pour un peuple enfant; mais l'enfant avait grandi, et aux hommes il fallait mieux : il fallait une poésie dont la forme surtout fût parfaite, dont chaque vers fût laborieusement ciselé. Pas de syllabes trop rudes, pas de fautes d'orthographe!

Et ils se mirent à l'œuvre. Certains produisirent, en effet, des poëmes achevés, et dont l'harmonie fera immortellement le charme de l'oreille humaine. Mais, presque toujours, l'histoire a passé par là. Si, par surcroît d'imitation, les nouveaux poëtes ont conservé sa place à la légende, la légende a, dans leurs vers, je ne sais quel aspect gauche et cette apparence d'un homme

qui est dans les habits d'un autre homme. Ces beaux vers, du reste, ne sont point faits pour être chantés, et l'on rirait bien de ceux qui s'arrêteraient sur la place publique pour en déclamer quelques tirades. C'est manifestement l'œuvre d'un bel esprit, faite uniquement pour quelques autres beaux esprits [1], pour l'élite des intelligences. Le poëte ne compte pas sur le peuple, le peuple ne connaît point le poëte. Les épopées primitives étaient toutes spontanées : celles-ci sentent l'huile. Les premières étaient pleines d'action : les secondes brillent par les descriptions. Dans les anciennes, on voyait presque toujours se mouvoir des caractères tout d'une pièce : ce sont, dans les nouvelles, des caractères délicatement nuancés. Beaucoup d'art, beaucoup de convention, beaucoup de talent. Mais, le plus souvent, qu'est devenu le naturel?

Telles sont les épopées de la seconde époque; telles sont l'*Énéide*, la *Jérusalem délivrée*, la *Henriade*. Quelle que soit notre admiration pour Virgile et le Tasse, nous qualifions ces épopées d'*artificielles*. Désormais nous n'en parlerons guère plus. N'ayant aucun lien avec nos poëmes nationaux, elles n'en ont aucun avec notre sujet.

CHAPITRE III

DES CONDITIONS NÉCESSAIRES A LA PRODUCTION DE LA VÉRITABLE ÉPOPÉE

Quatre conditions sont nécessaires à la production de l'épopée populaire :

Nous avons tout à l'heure établi qu'il y a deux familles d'épopées. Ce sont, d'une part, les épopées naturelles,

[1] « Il faut, dit Voltaire, avoir l'esprit très-*formé* pour sentir toutes les beautés de la *Henriade*. »

populaires ou spontanées; et, d'autre part, les épopées artificielles, savantes ou réfléchies.

Le type des premières, c'est l'*Iliade* ou la *Chanson de Roland*. Le type des secondes, c'est l'*Énéide* ou la *Henriade*.

Commençons par déblayer le terrain, et débarrassons-nous pour toujours des épopées artificielles. Elles ont, disons-nous, ce caractère constant d'être le produit d'une civilisation délicate et lettrée. Leurs sujets et leurs héros sont, le plus souvent, des sujets et des héros de convention et que les poëtes choisissent presque au hasard. Elles peuvent, d'ailleurs, se produire à telle époque littéraire tout aussi bien qu'à telle autre. Aux plus beaux siècles de la poésie et de l'art, il peut arriver qu'un homme de génie s'empare de cette forme et lui communique une incomparable perfection. C'est le cas de Virgile et du Tasse. Mais, durant les siècles de médiocrité, il se fabrique également de ces épopées, et souvent par milliers. Nous n'en pourrions citer que trop d'exemples.

Il n'en est pas ainsi des épopées naturelles ou spontanées.

Il leur faut, de toute nécessité, une certaine époque et un certain milieu; elles ont rigoureusement besoin de certains faits et de certains héros.

Ce sont là, à vrai dire, les quatre conditions nécessaires à la production de ces poëmes sincères et naïfs. Et nous venons précisément d'en offrir au lecteur une énumération scientifique.

1° Une époque primitive;

L'époque qui leur convient, ce sont uniquement les temps primitifs, alors que la Science et la Critique n'existent pas encore, et qu'un peuple tout entier confond ingénument l'Histoire et la Légende. Une je ne sais quelle crédulité flotte alors dans l'air et favorise le développe-

ment de cette poésie que la science n'a point pénétrée, que le sophisme n'a point envahie. Les siècles d'écriture ne sont pas faits pour ces récits poétiques qui circulent invisiblement sur les lèvres de quelques chanteurs populaires. Comme nous le disions tout à l'heure, on ne lit pas ces épopées : on les chante. Sans doute le jour vient où les scribes s'emparent enfin de cette poésie longtemps insaisissable; mais, ce jour-là, son charme le plus touchant s'évanouit soudain. Fleur qui perd tout son parfum.

2° Un milieu national et religieux;

Une époque primitive ne suffit pas à ces poëmes étranges : ils ne se produisent le plus souvent qu'au sein d'une nation, d'une véritable nation. J'entends par ce mot un peuple qui possède déjà une certaine unité, un pays qui mérite déjà le nom de patrie[1]. On a prétendu quelque part que l'Épopée naît du choc terrible de plusieurs races lancées l'une contre l'autre. C'est une opinion peut-être excessive. Les vrais poëmes épiques n'expriment pas toujours la lutte entre deux races[2]; mais ils supposent toujours l'unité de patrie, et surtout

[1] « Pour que l'Épopée existe, il lui faut non-seulement un *moment*, mais un *milieu* spécial. Si l'Hymne, l'Ode, la Poésie lyrique sont essentiellement humaines, l'Épopée est essentiellement nationale. Certaines fleurs ne croissent que dans la terre de bruyère : l'Épopée, elle, ne croît que dans un peuple ou, plutôt, dans une patrie. Il lui faut une nation déjà formée et ayant conscience d'elle-même ; il lui faut surtout une nation qui réunisse quatre qualités dont l'assemblage n'est point rare en des temps simples : religieuse, militaire, naïve et chanteuse. J'ajouterai que cette nation ne doit pas être, à l'heure où se produit l'Épopée, dans une situation calme et prospère. Jamais la paix n'a rien produit d'épique. La lutte est nécessaire à l'Épopée : elle naît sur un champ de bataille, aux cris des mourants qui ont donné leur vie à quelque grande cause. Elle a les yeux au ciel et les pieds dans le sang. » (*La Chanson de Roland*, édition Mame, 1872, I, pp. IX, X.)

[2] Deux opinions se sont produites sur ce point. Lemcke, dans un article sur les Ballades traditionnelles de l'Écosse (*Jahrbuch für romanische Literatur*, IV, 148), prétend que LA POÉSIE HÉROÏQUE NAIT DE LA FUSION DES PEUPLES. « Partout, dit-il, où une nation nouvelle se constitue par suite du mélange d'éléments différents, il se produit spontanément une nouvelle poésie nationale. Et, de même que toute combinaison chimique est accompagnée d'un dégagement de chaleur, toute combinaison de peuples est accompagnée d'une production poétique. » Tout au contraire, M. Paul Meyer pose en principe que « la poésie épique se manifeste bien plutôt A LA SUITE DU CHOC DES NATIONS QU'A LA SUITE DE LEUR FUSION. » (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 31.)

I PART. LIVR. I. CHAP. III.

l'unité de religion. Et nous verrons plus tard que nos Chansons de geste doivent être considérées, non-seulement comme les chants nationaux de la France, mais aussi comme le grand cri de guerre de la race chrétienne contre les menaces et les envahissements de l'islamisme. Ici, comme ailleurs, la Religion et la Patrie sont difficilement séparables.

3° Des faits extraordinaires et douloureux;

Ce n'est pas tout : il y a, dans l'histoire, des faits qui sont de nature épique, et d'autres faits qui ne revêtent jamais ce caractère. La prospérité calme et la paix ne sauraient inspirer les vrais poëtes épiques, qui sont essentiellement militaires et violents. Il faut, pour qu'ils méritent les honneurs d'une telle poésie, il faut que les événements historiques aient été d'une extraordinaire gravité; il faut qu'ils aient, à un moment donné, mis en balance le destin de tout un peuple; il faut qu'ils aient, un jour, sauvé toute une nation, qui était à la veille de sa mort. En réalité, ce sont, le plus souvent, des guerres et des batailles. Il convient que des milliers d'hommes y aient péri et que les chevaux y aient eu du sang jusqu'au poitrail. C'est qu'en effet, par une loi singulière et magnifique de sa nature, l'homme est porté à célébrer ses malheurs plutôt que ses joies, et la Douleur est le premier de tous les éléments épiques. Une mort, une défaite, voilà donc le sujet de la plupart de ces chants virils d'où la joie est presque toujours bannie et qui sont pleins de larmes et de sang. A côté de la Douleur, il n'y a place ici que pour la Sainteté : car l'homme est par excellence un être qui a besoin d'un type, et rien n'est plus poétique que les modèles lumineux et vivants sur lesquels il ajuste sa vie. Or, dans la société chrétienne, ces types sont les Saints. Et nous verrons bientôt que trois de nos cycles ont un saint pour héros et pour centre : saint Charlemagne, saint Guillaume, saint Renaud.

4° Des héros qui soient la personnification de tout un pays et de tout un siècle.

Mais voici que nous avons commencé à parler des héros de la poésie épique, en montrant comment la Douleur est l'auréole qui leur convient le mieux. Cependant, pour être épique, il ne suffit point d'être malheureux ou vaincu. Les héros, véritablement dignes d'entrer dans le cadre de l'épopée, sont ceux qui condensent, en leur personnalité puissante, les traits caractéristiques de toute leur époque et de toute leur race[1]. Il est certain qu'Achille est le résumé vivant de la race grecque durant une certaine phase de son histoire; il est certain que Roland représente la race chevaleresque de la France pendant les xe et xie siècles. Et ils sont tous deux profondément épiques.

Une époque primitive; un milieu national et religieux; des faits extraordinaires et douloureux, et des héros enfin qui soient vraiment la personnification de tout un pays et de tout un siècle,

Tels sont, en abrégé, l'époque, le milieu, les faits et les héros qui sont nécessaires à la production de l'épopée populaire.

CHAPITRE IV

ORIGINE DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE. — SES PREMIERS GERMES A L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE

La France mérovingienne ne remplissait point les conditions nécessaires à la production de l'épopée.

Si l'on jette un regard attentif sur la France mérovingienne, on se convaincra aisément qu'elle ne remplissait

[1] « Il faut aussi qu'ils dominent le fait épique, et qu'ils le dominent de très-haut, jusque-là que ce fait n'ait aucune signification sans eux et leur emprunte toute son importance. » (*La Chanson de Roland*, édition Mame, 1872, I, p. x.)

point toutes les conditions favorables à la production et au développement de l'Épopée.

1° Cette époque n'était pas sincèrement primitive ;

Cette époque ne fut qu'à moitié primitive. A côté des hordes barbares qui se jetaient sans cesse sur ce beau pays et s'y installaient plus ou moins pacifiquement, il y avait encore de nombreux Gallo-Romains qui se transmettaient, en les altérant, les traditions d'une civilisation délicate et même raffinée. Singulier mélange, et qui n'est point fait pour inspirer des poëtes naïfs. Les Germains, d'ailleurs, avaient leurs vieux poëmes populaires dont ils ne perdirent jamais la mémoire et qu'ils s'obstinaient à chanter; mais les Romains n'entendaient pas la langue de ces tudesques, et ils se plaisaient à certains poëmes artificiels et de convention. C'est assez dire que la fusion n'était point parfaite entre ces deux races. Une première fois Clovis, une seconde fois Clotaire, et, plus tard, Dagobert, réunirent tout l'empire frank dans l'unité de leur gouvernement; mais, si l'on excepte ces monarchies extraordinaires, il faut avouer qu'il n'y eut pas alors une nationalité unique et profonde, et l'on n'a qu'à étudier le sens des mots *Neustria*, *Austria*, *Burgundia* et *Francia*, pour se persuader que c'étaient là des tronçons coupés qui essayaient parfois de se rejoindre, et n'y parvenaient pas.

2° Il n'y eut alors ni unité nationale, ni unité religieuse ;

L'unité religieuse elle-même, menacée par l'arianisme, ne fut pas faite en un jour, et il faut peut-être arriver à Charles-Martel pour trouver la race chrétienne véritablement unie pour faire face aux envahisseurs musulmans. Clovis et Dagobert avaient sans doute plus d'un trait épique; mais Charles-Martel eût seul mérité d'être le héros d'une épopée nationale, si Charlemagne ne l'eût fait oublier, Charlemagne avec lequel nos vieux poëtes l'ont plus d'une fois confondu. Malgré tout, tant que dura le principe de la personnalité

des lois, tant qu'un Ripuaire dût être uniquement jugé par la loi ripuaire, et un Salien par la loi salique, on peut dire qu'il n'y eut pas chez nous de patrie véritable, ni de véritable épopée. Les faits militaires et les héros n'ont pas alors une importance assez vaste. Les défaites ne compromettent, le plus souvent, que l'existence de tel ou tel petit royaume, et les héros ne se meuvent guères que sur un petit théâtre.

3° et 4° Ni événements, ni héros vraiment épiques.

Certes, il y eut alors de beaux faits d'armes, de nobles défaites, des morts magnifiques. Mais, à raison de leur peu d'importance nationale ou religieuse, ces exploits inspirèrent uniquement de petits poëmes populaires, brefs et rapides, auxquels nous donnerons le nom de cantilènes et dont nous aurons lieu de reparler longuement. L'Épopée exige plus de souffle.

Donc, l'Épopée n'existait pas. Mais les germes en étaient déposés dans le sol; mais ces germes étaient déjà travaillés par la vie; mais ils allaient bientôt percer la terre pour nous donner cette belle fleur et ce beau fruit.

Cependant les temps de l'Épopée sont proches. Influence des Gallo-Romains, des Germains, de l'Église.

A cette production de l'épopée française, trois groupes, trois grands groupes de travailleurs ont pris part, mais bien inégalement : les Gallo-Romains, les Germains, l'Église.

Les Gallo-Romains ont fourni à l'association quelques traits de leur caractère, et surtout cette langue latine vulgaire, cette *lingua romana* qui, sous de certaines influences, était alors en voie de devenir la langue romane.

L'apport de l'Église, ce fut son dogme et ce fut sa morale, qui ne furent pas toujours adoptés sans résistance.

C'est l'influence des Germains qui fut à la fois la plus profonde et la plus vive. Ils communiquèrent aux futurs auteurs de nos épopées leur amour pour la poésie

populaire, leurs mœurs primitives, leurs idées militaires, leur vigueur, leur jeunesse, leur esprit.

Tel fut en réalité le rôle de ces trois créateurs de notre épopée nationale. Nous allons essayer de le mettre en lumière.

CHAPITRE V

LES ÉLÉMENTS DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE. — CE QU'ELLE DOIT AUX CELTES, AUX ROMAINS, A L'ÉGLISE

L'Épopée française ne doit aux Celtes que quelques traits du caractère de ses héros.

Il n'est pas besoin d'insister longuement sur le rôle des Gallo-Romains. L'élément celtique, tout d'abord, ne doit être ici compté que pour fort peu de chose. Il sera absent de nos épopées nationales, comme aussi des chants lyrico-épiques qui ont précédé ces épopées. L'esprit gaulois, dont on connaît l'admirable opiniâtreté, a persisté dans notre caractère, et, quelquefois, dans notre parole et dans nos mœurs. Mais, antérieurement au XIIe siècle, il n'a pas exercé une action notable sur notre mouvement littéraire. Dans un pays lointain et mal connu, des traditions, qui n'étaient pas des traditions françaises, se sont transmises oralement pendant plusieurs siècles. Le merveilleux y éclatait, et l'on ne sait guères quel nom donner aux poésies celtiques : celui de contes semble encore le meilleur. Païennes avec obstination, ces fictions singulières se transfigurèrent peu à peu sous l'influence du Christianisme. Ces contes, encore tout

païens malgré les heureux envahissements de la vérité; ces contes à travers lesquels circulent tant de fées, d'enchanteurs, de nains et de géants, et où les merveilles abondent plutôt que les miracles; ces contes dont le théâtre est presque toujours la Petite ou la Grande-Bretagne, dont les héros sont bretons, où le nom de la France est rarement prononcé, où la grande et historique figure de Charlemagne est remplacée par la singulière et fabuleuse figure d'Artus, où éclate l'amour d'une patrie qui n'est pas notre patrie, où il n'y a pas de Roncevaux, pas de Roland, pas de croisades; ces contes, charmants d'ailleurs et pétillants d'aventures, après avoir été très-probablement composés et chantés en langue bretonne, après avoir revêtu parfois l'utile vêtement de la langue latine, deviennent tout à coup populaires dans notre langue et ont la bonne fortune d'être traduits par un des poëtes les plus féconds, les plus spirituels, les plus aimables du XIIe siècle. Chrétien de Troyes les met à la mode, et tellement à la mode, qu'on peut assister à cet étonnant phénomène : les vieilles épopées françaises sont délaissées pour ces nouvelles poésies qui n'ont rien de national. Les Romans de la Table ronde font presque oublier les Chansons de geste. Quoi qu'il en soit, nous possédons encore aujourd'hui les uns et les autres, et il nous est facile de comparer les documents « celtiques » aux monuments français. Il suffira d'un regard pour constater qu'il n'y a pas entre eux la moinde ressemblance ni le moindre lien. Les romans de la Table ronde n'ont rien de français; nos chansons n'ont rien de celtique. Elles n'ont ni les traditions celtiques, ni les mythes celtiques, ni les héros celtiques, ni les noms celtiques, ni les idées celtiques. Tout au plus quelques traits du vieux caractère gaulois peuvent-ils être çà et là relevés dans nos vieux poëmes, et il faudra les petits romans du XIIe siècle et les ignobles

fabliaux du XIII[e] pour remettre en honneur certaines finesses et gouailleries dont on prétend que nous sommes redevables à la race gauloise et dont, pour notre part, nous nous serions bien volontiers passés. Concluez.

L'Épopée française ne doit aux Romains que sa langue et quelques souvenirs historiques.

Les Romains ont donné à notre future épopée quelque chose de plus : leur langue, avons-nous dit ; leur langue qui est devenue la nôtre. A bien considérer les choses, ils n'ont exercé directement aucune autre action sur notre poésie nationale. C'est qu'en vérité, les derniers temps de l'empire étaient absolument incapables de produire une véritable épopée. Ils en étaient incapables tout d'abord, à cause de la perfection de leur sens historique, mais principalement à cause de leur avilissement moral. « L'Épopée, comme nous l'avons établi, ne peut naître que chez des peuples qui confondent sans cesse l'histoire avec la légende, le mythe avec la réalité; chez des peuples qui n'ont pas encore la notion précise de l'histoire et qui peuvent se contenter de la tradition orale. » Rien de pareil chez les Romains de la décadence. Ils avaient très-nettement la notion du réel, et se riaient de la légende. Ils possédaient de vrais historiens et ne croyaient pas leurs poëtes qui ne se croyaient pas eux-mêmes. Je n'ignore point qu'ils avaient des épopées; mais c'étaient des imitations artificielles de l'*Énéide*, laquelle était aussi un poëme artificiel. La présence même de ces faux poëmes est bien faite pour nous prouver qu'il ne pouvait se produire alors de véritable et naturelle épopée. Il est rigoureusement impossible qu'un peuple possède dans le même temps une *Iliade* et une *Énéide*, une *Henriade* et une *Chanson de Roland*. Mais surtout la véritable poésie épique ne peut naître et se développer qu'au sein d'une nation jeune, et non corrompue. Représentez-vous les orgies de la décadence : comment voulez-vous que, sur les lèvres blêmes de ces convives tremblants de débauche, viennent jamais les vers guer-

riers, âpres et nationaux d'une véritable épopée ? Ces voix que le vice a rendues toutes rauques ne sont pas plus de force à chanter ces grands vers que ces esprits dégénérés ne sont de force à les imaginer. La décadence ne connaît que la versification, et non pas la poésie : elle connaît la versification des couplets à boire, et non pas la poésie des grandes épopées. Il lui faut Pétrone : elle ne mérite pas Homère. D'ailleurs et en résumé, on ne voit, dans nos Chansons de geste, que bien peu d'idées et de physionomies romaines. Les mœurs n'y sont pas romaines, le gouvernement n'y est pas romain, la loi n'y est pas romaine, la patrie n'y est pas romaine. Concluez.

L'Épopée française doit à l'Église les idées religieuses et morales dont sont pénétrés nos vieux poëmes.

Tout autre fut l'influence de l'Église, qu'on n'a pas encore assez observée. C'est d'une collaboration entre les doigts lumineux de l'Église et les mains brutales des Germains que sont principalement sorties l'Épopée française et les Cantilènes qui l'ont précédée. Il nous reste bien peu de ces derniers chants ; mais ils sont remplis de la croyance en l'unité divine. Quant à nos Chansons de geste, nous aurons lieu de démontrer ailleurs jusqu'à quel point elles ont été pénétrées de christianisme[1]. L'épithète qui accompagne le plus fréquemment le mot « Dieu » est celle-ci : *Dex l'espirital*, et c'est celle, en réalité, que tous les paganismes antiques avaient le plus profondément oubliée. Une erreur non moins funeste de ces paganismes divers avait pour objet l'éternité de la matière : nos vieilles chansons ont protesté à leur façon contre ce dogme désastreux. A tous leurs couplets, presque à tous leurs vers, ils nous offrent ces mots qui nous semblent véritablement providentiels : *Par Dieu le creator ; par Dieu qui tout forma*[2]. Après

[1] Telle est l'idée que nous avons longuement développée en notre livre : *L'idée religieuse dans la Poésie épique du moyen âge* (Paris, V. Palmé, 1868).

[2] Cinquante, cent périphrases sont consacrées, dans nos poëmes, à rendre

les longues et fatales agitations de l'arianisme, il fallait une affirmation nette de la divinité de Jésus-Christ : nos chansons nous la fournissent, et il n'y est question que « *de Dieu, le fils de sainte Marie* ». La destinée finale de l'homme, pour être naïvement exprimée dans l'œuvre de nos épiques, n'y est pas moins conforme à la doctrine chrétienne, et nous les entendons, à tout instant, parler de l'autre vie. Dans les vastes et interminables combats que la race chrétienne livre infatigablement à la race musulmane, sur ces champs de bataille qui ont plusieurs lieues d'étendue, les Anges et les Démons attendent la mort des héros. Les *aversiers* sont là qui emportent les âmes des Sarrasins dans l'éternité de l'enfer, et les Anges sont là qui conduisent les âmes des chrétiens « dans les saintes fleurs du Paradis ». Rien de plus simple, rien de plus net. Telles sont les idées que ces poëmes si profondément populaires ont fait passer en des millions d'intelligences. Et de qui viennent ces idées vraies, ces idées saines, qui aujourd'hui encore soutiennent et sauvent notre monde ? De qui, si ce n'est de l'Église. Cette influence de l'Église est au-dessus de toute discussion.

cette idée de la création. C'est Dieu « qui fist pluie et gelée — Et le chaut, et le froit, ciel, terre, mer salée,— Et si fist home et fame par sa bonne pensée » (*Renaus de Montauban*, édit. Michelant, p. 14). « Qui nos fist à s'image » (*Ogier*, vers 4991 de l'édit. Barrois). « Qui fist la rose en mai ; par qui li soleus raie (*Berte aus grans piés*, édit. P. Paris, p. 1C). « Qui feïst florir l'ente » (*Renaus de Montauban*, l. l., p. 400). « Qui fait croistre les arbres, les vignes et les blés » (*Simon de Pouille*, B. N. fr. 368, f° 144). « Glorieus sire,— Qui feïs chiel et clarté, — Les aigues douces et les bois et les prés » (*Moniage Rainoart*, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 185, f° 180). « Par cui li bien sunt de terre issu » (*Bataille Loquifer*, B. N. fr. 2494, f° 197, v°). « Dieu qui fit et yver et esté, — Et qui nous donne et le pain et le blé » (*Mort d'Aimeri de Narbonne*, B. N. fr. 24369, f° 18, v°). Etc., etc., etc.— Cf. *L'idée religieuse dans la Poésie épique du moyen âge*, p. 10.

CHAPITRE VI

LES ÉLÉMENTS DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE. — CE QU'ELLE DOIT AUX GERMAINS

Le rôle des Germains dans la formation de l'Épopée française a donné lieu à de longues polémiques. Il importe ici de ne rien exagérer.

L'influence des Germains sur la formation de l'Épopée française est plus considérable que celle des Romains et des Celtes.

Nous nous contentons d'affirmer que nos vieux poëmes doivent à la race germanique l'esprit dont ils sont animés. Et nous ajoutons que, très-probablement, nous ne serions point arrivés à posséder une épopée, si ces barbares ne nous avaient un jour apporté leurs habitudes de chant et de poésie populaires.

Cette influence est de double nature.

Nous ne prétendons pas aller plus loin, et voulons nous borner à ces deux propositions que nous allons entourer de leurs preuves.

I. C'est grâce aux habitudes chanteuses des Germains et grâce à la persistance de leurs chants nationaux et militaires que l'Epopée a pu naître et se développer parmi nous. Textes de Tacite et d'Eginhart.

Donc, les Germains chantaient; et ils chantaient, de toute antiquité, les origines et les fondateurs de leur race. Tacite, opposant leur jeunesse virile à la décrépitude des Romains de son temps, trouve dans la poésie des barbares une nouvelle preuve de leur esprit national et de la jeunesse de leur intelligence : CELEBRANT CARMINIBUS ANTIQUIS ORIGINEM GENTIS CONDITORESQUE [1]. Dans ses *Annales*, il exprime la même idée en termes plus vagues : CANITUR ADHUC BARBARAS

[1] Voici la citation complète : « Celebrant carminibus antiquis (*quod unum apud illos memoriæ et annalium genus est*) Tuisconem deum, terra editum, et filium Mannum, originem gentis conditoresque. » (*De moribus Germaniæ*, cap. II.)

APUD GENTES[1]. Tous ces mots ont une grande force[2].

Plusieurs siècles après Tacite, Eginhart constate très-clairement la permanence des mêmes habitudes poétiques au sein des populations germaines de son temps. Il dit de Charlemagne que ce grand homme, honneur de la race germanique, recueillit avec soin et écrivit les vieux chants où étaient célébrés les origines et les héros de sa race : BARBARA ET ANTIQUISSIMA CARMINA QUIBUS VETERUM ACTUS ET BELLA CANEBANTUR SCRIPSIT MEMORIÆQUE MANDAVIT[3].

Ainsi voilà un texte du Ier siècle et un texte du IXe siècle de notre ère qui établissent, en termes presque identiques, la même vérité. Nous pourrions les relier entre eux et leur donner plus de force par la citation de plusieurs autres annalistes[4] : mais nous préférons nous en tenir à ces deux grands historiens et faire tourner notre discussion sur ces deux pôles.

Or, que résulte-t-il de ces seuls textes de Tacite et d'Eginhart ?

C'est que les Germains étaient une race poétique, un peuple chanteur : CANITUR BARBARAS APUD GENTES... CELEBRANT CARMINIBUS ANTIQUIS... BELLA CANEBANTUR.

C'est qu'ils concentraient sur leurs origines, sur leurs héros, sur leurs dieux, tout l'effort d'une poésie qui était

[1] *Annales*, II, 88 (édition Emile Jacob, I, 185). Il est question d'Arminius.

[2] Jornandès (*De Gothis*, cap. IV), dit des Goths qu'il nous représente arrivant un jour victorieux à l'extrémité de la Scythie : « QUEMADMODUM ET IN PRISCIS EORUM CARMINIBUS PENE HISTORICO RITU IN COMMUNE RECOLITUR. » (Voy. l'édition de Cassiodore de D. Garet, 1679, I, p. 88.)

[3] *Vita Karoli*, cap. XXIX.

[4] Un texte fort important, et presque aussi ancien que celui d'Éginhart, est celui d'Altfrid qui a écrit, dans la première moitié du IXe siècle, la vie de saint Liudger, premier évêque de Munster. Un jour on présenta au saint évêque un aveugle qu'il guérit miraculeusement. Et cet aveugle, dit le biographe de Liudger, était aimé de tous, parce qu'il chantait les grands faits des anciens et les guerres des rois : « Oblatus est cæcus, vocabulo Bernlef, qui a vicinis suis valde diligebatur eo quod esset affabilis et ANTIQUORUM CERTAMINA BENE NOVERAT PSALLENDO PROMERE. » (Pertz, *Scriptores*, II, 412. — *Acta sanctorum Bollandiana*, 26 mars.) Ce sont presque les mêmes mots que ceux dont se sert Éginhart.

avant tout une poésie nationale : CELEBRANT ORIGINEM GENTIS CONDITORESQUE... VETERUM ACTUS ET BELLA CANEBANTUR.

C'est que ces chants de la race germaine remontent à une époque fort reculée : CARMINIBUS ANTIQUIS, dit Tacite. ANTIQUISSIMA CARMINA, dit Eginhart.

C'est que, durant plusieurs siècles, ces poëmes nationaux et religieux se sont transmis oralement, de génération en génération, et que Charlemagne enfin fut peut-être le premier à les écrire : SCRIPSIT MEMORIÆQUE MANDAVIT.

Ces conclusions, ces irrécusables conclusions suffisent pour attester les habitudes poétiques de la race barbare.

Lorsque les Germains pénétrèrent dans la Gaule, ils y firent pénétrer ces habitudes avec eux. Et ils les firent triompher parmi ces populations gallo-romaines, qui, dans les campagnes, répétaient encore quelques chants populaires, quelques chants de leur propre race.

Mais il nous reste à faire voir comment les Germains ont pénétré notre épopée de leur esprit...

II. L'Epopée française doit aux Germains l'esprit dont elle est animée.

Tout semble Germain, tout semble barbare dans l'esprit de ces poëmes primitifs : tout, sauf l'élément chrétien. Et encore n'est-ce pas sans quelque difficulté que le christianisme se fait jour et triomphe : on sent l'effort de la victoire. La jeunesse ardente, sauvage, effrénée de la race germaine se heurte terriblement contre la sérénité de l'Église. Le barbare finit toujours par se jeter aux pieds du prêtre ; mais c'est à la façon de Clovis, et les bouillonnements de son sang dominent trop souvent les énergies de sa volonté. Nos épopées françaises, c'est, à

proprement parler, l'histoire de cette grande lutte entre l'Église qui veut convertir et les Germains qui ne se laissent convertir qu'à moitié.

Nous pourrions prendre l'une après l'autre les principales idées contenues dans nos Chansons de geste, les analyser subtilement, et montrer qu'elles ne renferment guères, comme éléments de composition, que l'or du christianisme et le fer de la barbarie germaine. Mais cette longue et minutieuse démonstration, nous la réservons pour la troisième et dernière partie de notre œuvre, à laquelle nous sommes forcé de renvoyer notre lecteur. Contentons-nous ici d'étudier sommairement quelques idées, en nous arrêtant aux plus importantes, à celles qui semblent résumer tout l'esprit de nos épopées : l'idée de la guerre, l'idée du gouvernement et du droit, le type de la femme, la notion de Dieu. Et démontrons que ces idées sont de physionomie germanique.

1° L'idée de la guerre est toute germanique dans nos poëmes.

Il est d'autant plus facile de bien étudier la guerre dans nos épopées françaises, qu'elles ne sont après tout que des chansons guerrières. Tous les héros y portent le haubert et le heaume, et ne quittent guères leur cheval depuis le premier jusqu'au dernier vers de chaque roman. Le récit d'une bataille suffit parfois à remplir tout un poëme. Eh bien! tous les vainqueurs de ces grands combats ont l'allure germaine. Leurs noms sont germains, tout d'abord : ce sont des Roland, des Charles, des Guillaume, des Louis, des Gautier, des Regnault, des Raoul; un nom d'origine gallo-romaine semblerait déplacé au milieu de cette riche nomenclature. Il ne m'échappe point, d'ailleurs, que ce seul argument est bien loin d'être décisif. Mais ce qu'il y a de plus germain que les noms de nos héros, ce sont leurs mœurs, et en particulier leurs mœurs militaires. Ils font la guerre avec une rudesse farouche et un emportement sans pitié; ils n'ont pas d'entrailles. Lisez,

par exemple, les diverses chansons qui composent la geste des *Lorrains*, et vous penserez assister à ces guerres sauvages et primitives qui déchiraient les tribus germaines. La paix est pénible aux héros de nos poëmes comme elle était pénible aux Germains du temps de Tacite : *Ingrata genti quies*. L'idéal des uns et des autres, c'est une guerre immortelle. Lorsqu'ils ne sont pas en face de l'ennemi, ils tombent en d'inexprimables ennuis; ils ne savent plus que dormir et manger : *Dediti somno vinoque.... mira diversitate naturæ cum iidem homines sic ament inertiam et oderint quietem*[1]. Nos Chansons de geste enfin paraissent le meilleur commentaire de ces paroles de Sénèque qu'on n'a peut-être pas assez remarquées ni assez mises en lumière : *Germanis quid est animosius? Quid ad incursum acrius? Quid armorum cupidius, quibus innascuntur innutriunturque, quorum unica illis cura est in alia negligentibus*[2]. Certes, la valeur savante, la stratégie des Romains ou des Gaulois devenus Romains n'avait rien qui ressemblât au courage indiscipliné, à la vaillance toute barbare, à la frénésie guerrière des héros de nos romans[3]. Les anciens Gaulois, je le veux bien, avaient eu la même nature d'intrépidité; mais ce temps était

[1] Voici la citation complète de Tacite, que nous rapprochons de deux textes non moins précieux de Jules César : « *Ingrata genti quies* et facilius inter ancipitia clarescunt... Materia munificentiæ per bella et raptus. Nec arare terram aut exspectare annum tam facile persuaseris quam vocare hostes et vulnera mereri; pigrum quinimo et iners videtur, sudore acquirere quod possis sanguine parare. Quotiens bella non ineunt, multum venatibus, plus per otium transigunt, dediti somno ciboque... mira diversitate naturæ cum iidem homines sic ament inertiam et oderint quietem. » (*De moribus Germaniæ*, §§ XIV, XV; édition Lemaire, t. IV des *Œuvres de Tacite*, pp. 30, 31.) — « Civitatibus maxima laus est quam latissimas circum se vastatis finibus solitudines habere. Hoc proprium virtutis existimant, expulsos agris finitimos cedere neque quemquam prope se audere consistere. » (J. César, *Comment.*, lib. VI.) — « Publice maximam putant esse laudem quam latissime a suis finibus vacare agros. » (Lib. IV.)

[2] *De ira*, lib. I, cap. XI.

[3] Consulter, sur la nature essentiellement militaire des anciens Germains, l'ouvrage trop oublié de Ph. Clüver, *Germania antiqua* (Leyde, Louis Elzevier, 1619), et particulièrement le chapitre XLIII du livre I, intitulé : *De militia*.

passé depuis plusieurs siècles. Les vrais Celtes n'existaient plus guères que dans la péninsule armoricaine, et il est historiquement démontré qu'ils n'exerçaient de là aucune influence réelle sur le reste de l'ancienne Gaule.

2° La Royauté, dans nos épopées, est toute germaine.

La Royauté tient une large place dans toutes nos chansons de geste. Mais quel est le caractère de cette royauté? Est-ce le pouvoir honteusement absolu, est-ce le césarisme de l'empire romain? Est-ce l'inconsistance politique des Celtes, et leur esprit essentiellement opposé à l'unité? Rien de tout cela. La royauté de Charlemagne est une royauté très-visiblement, très-évidemment germanique. C'est un pouvoir qui est profondément *un*, mais qui est contre-balancé par celui des nobles, des évêques, des hommes libres. A côté de l'Empereur, le Grand Conseil occupe une belle place[1], et ce Conseil, n'en doutez pas, ce sont nos anciens Champs de mars et nos anciens Champs de mai. Les cours plénières de Charlemagne se tiennent, en effet, soit à Pâques, soit à la Pentecôte: c'est-à-dire, du mois de mars au mois de mai. Ils sont souvent fort nombreux, ceux qui sont appelés à y exprimer leur avis: « *Des Francs de France en i ad plus de mil*[2] », et il est dit que le grand empereur, même à l'apogée de son étonnante puissance, ne veut rien entreprendre, rien décider, rien faire sans l'avis de son Conseil: « PAR CELS DE FRANCE VOELT-IL DEL TUT ERRER[3]. » Dans un de nos romans qui ont le parfum le plus antique, dans ce beau poëme de *Girart de Roussillon*, le roi (ce n'est plus Charlemagne) « demande tout d'abord l'avis de ses conseillers sur le fait de Girart ». Il faudrait ici transcrire tout au long certain passage profondément épique du *Moniage Guillaume*, où le poëte nous fait sentir, avec une

[1] Il ne faut pas confondre ce Grand Conseil, dont font partie des milliers de chevaliers, avec le Conseil privé et les douze Pairs. — [2] *Chanson de Roland*, vers 177, de l'édition Müller ou de la nôtre. Cf. vers 165 et suiv — [3] *Ibid.*, vers 167.

singulière vivacité, quelle était, aux yeux de nos pères, l'autorité du Conseil royal... Le comte Guillaume tance vertement l'Empereur qui s'est entouré de conseillers traîtres et de félons : « Qu'est-ce qui fait la puissance « d'un roi? ajoute-t-il; ce sont les hommes libres. Eh « bien! tu n'as plus autour de toi ni nobles, ni hommes « libres, et toute la France en souffre douloureusement[1]. » Nous aurions à citer ici plusieurs milliers d'exemples sur l'importance réelle et la persistance de ce Conseil du roi auquel nous consacrerons un chapitre spécial dans la troisième partie de notre livre. Mais, encore un coup, cette royauté a-t-elle rien de celtique, et surtout rien de romain? N'est-elle pas, en quelque manière, la photographie très-exacte de la royauté germaine[2]?

3° La féodalité, dont l'esprit anime tous nos romans, est d'origine barbare.

Personne, d'ailleurs, ne conteste cette vérité dont il convient seulement de ne pas exagérer l'expression scientifique : « Sans les invasions barbares, la France et l'Europe ne se seraient pas, de la même façon, constituées à l'état féodal. Et l'esprit de notre féodalité est véritablement germanique. » Or, les épopées françaises ne sont pas autre chose que cette féodalité mise en action. Tous leurs personnages sont enchevêtrés dans la hiérarchie féodale; on n'y entend parler que de seigneurs et de vassaux, et l'on pourrait écrire un *Traité des fiefs* avec les seuls textes de nos poëmes. Quel est, aux yeux de nos épiques, le plus odieux, le plus irrémissible de tous les crimes? C'est la trahison du vassal envers son seigneur. Et quelle est la plus honorée, la plus noble de toutes les vertus? C'est la fidélité du vassal à son seigneur : « Pour son seigneur on doit souffrir grands maux (dit Roland qui va mourir); on doit endurer pour lui grand froid

[1] *Le Moniage Guillaume*, fragments publiés par C. Hoffmann, p. 621.
[2] Voyez notre *Idée politique dans les chansons de geste*, (*Revue des questions historiques*, t. VII, pp. 86, 94).

et grand chaud, perdre de son sang et de sa chair[1]. » Et quel est enfin le plus exorbitant privilége de ces vieux barons, quelle est la plaie de ces siècles, si ce n'est la guerre privée? Un certain nombre de nos poëmes ont cette guerre privée pour objet, les *Lorrains*, par exemple, et *Raoul de Cambrai :* poëmes sanglants et qui font horreur. Du fond de chaque château s'élancent alors, comme d'un repaire, les seigneurs rivaux qui se cherchent, s'épient, s'assassinent; le fils de la victime demeure pour venger la mort de son père : à peine a-t-il atteint sa quinzième année, que l'épouvantable lutte recommence et enflamme plusieurs provinces pour satisfaire la haine brutale de deux familles ou de deux hommes. Mais les choses se passaient ainsi dans les forêts de la Germanie; mais tout cela est germanique. L'Église, il est vrai, fait tous ses efforts pour apaiser et rafraîchir ces ardeurs du sang barbare, et elle finit par donner à tant de courage un objet digne de lui. De sa grande main, elle pousse nos pères vers l'Orient et leur montre le saint Sépulcre à conquérir. L'esprit des croisades anime presque toutes nos chansons de geste; mais le vieil esprit barbare ne meurt pas tout entier. Les petits-fils des Germains ne savent pas plus pardonner aux ennemis de leur foi qu'à ceux de leur famille : vainqueurs des musulmans, nos chevaliers font inexorablement couper la tête à tous ceux des vaincus qui ne veulent pas recevoir le baptême. Si l'élément religieux domine dans nos poëmes; si, au lieu de la féodalité qui est d'origine barbare, on y voit triompher la chevalerie qui est d'origine chrétienne, c'est grâce à plusieurs siècles d'efforts constants, et il a fallu que Dieu y mît souvent la main.

4° Le droit germanique a laissé sa trace dans nos chansons de geste.

Parlerons-nous du droit, et de cette jurisprudence dont l'application se rencontre à toutes les pages de nos chan-

[1] *Chanson de Roland*, vers 1117-1119.

sons de geste? Mais il n'est pas besoin de longues études pour s'apercevoir que toute cette législation est féodale, et même, dans nos plus anciennes épopées, presque uniquement et absolument germanique. Il reste à faire un beau travail sur notre poésie épique : il est temps qu'un homme à la fois versé dans l'étude du droit et dans celle de notre antique littérature étudie la jurisprudence de nos romans et la réduise en quelque manière à un certain nombre d'articles clairs, de propositions incontestables. En regard de chacune de ces propositions, il placera facilement quelque passage identique des lois barbares. Prenons ici un seul exemple, mais d'une importance que personne ne récusera : analysons le procès et la condamnation de Ganelon. Comme nous l'établirons plus tard, cette triste procédure se divise en sept parties, et ce drame en sept actes que l'on pourrait intituler : « La Torture ; — le Plait royal ; — le Duel ; — les Champions ; — la Messe du jugement ; — les Otages ; — le Supplice. » Eh bien ! dans cette procédure, dans ce drame, tout est germanique, j'allais dire ultra-germanique. La torture consiste en coups de bâton et de corde ; c'est en quoi la font consister également les lois des Wisigoths, des Bavarois, des Bourguignons, des Francs Saliens, des Lombards et des Frisons[1]. — Le tribunal, le *plait* qui prononce sur la culpabilité de Ganelon, c'est le *placitum palatii* des rois de la première race, c'est ce tribunal barbare où nous voyons en effet le roi entouré de ses évêques et de ses fidèles. Rien n'a jamais moins ressemblé à un tribunal romain. — Le *duel* ou *campus* est d'un usage légal chez toutes les tribus germaines,

[1] Voyez les Lois des Bavarois (VIII, ch. VI), des Burgundes (30 et 33, 2 ; 4, 4 ; 5, 6, 38, 63), des Franks Saliens (Constitution de Childebert), des Lombards (Liutprand, 6, 26, *c* ; 6, 88 ; 6, 50), des Frisons (3, 7), des Wisigoths, etc. Les chiffres qui précèdent se rapportent, comme les suivants, au Recueil de Davoud-Oglou (*Histoire de la législation des anciens Germains*).

excepté chez les Anglo-Saxons; il est réglé tout au long dans la loi des Bavarois et dans celles des Alamans, des Bourguignons, des Lombards, des Thuringiens et des Frisons[1]. — Quant aux *champions* qui se mettaient au service des parties intéressées et se battaient pour elles, ils sont chez les Germains l'objet d'un grand mépris, mais leur origine est germaine. — Le jugement de Dieu et la « Messe du jugement » se retrouvent dans la plupart des lois barbares : les Lombards seuls ont vigoureusement protesté dans leur loi contre l'iniquité fréquente et la barbarie de cet usage primitif. — Si les trente otages de Ganelon sont impitoyablement pendus, c'est qu'on leur applique sans miséricorde le principe germanique de la solidarité entre tous les membres d'une même famille[2]. Et, enfin, si Ganelon est écartelé, c'est qu'il a été vaincu dans le duel, et que la mort la plus honteuse est réservée à de tels vaincus, d'après les *Assises de Jérusalem* elles-mêmes, qui sont ici un dernier écho de la barbarie germaine[3]. En résumé, tout est germain et, comme nous le disions, tout est uniquement germain dans cette longue et cruelle procédure. Il en est à peu près de même de tous les points de droit

[1] Voyez les Lois des Bavarois (17, 1; décret. Tass., cap. XI), des Alamans (44, 1; 84), des Burgundes (tit. 80, 1-3), des Lombards (Roth, 164, 165, 166, 198, 203; Grimoald, t. VII), des Thuringiens (15), des Frisons (14, 7; 5, 1), des Saxons (16), des Anglo-Normands. (Guill., I, 1-3; III, 12, etc.)

[2] On retrouve cette théorie des otages dans un poëme de la fin du XII[e] siècle, dans *Huon de Bordeaux;* mais on l'y retrouve singulièrement adoucie. L'abbé de Cluny et ses quatre-vingts moines se portent caution pour Huon dans son duel avec Amauri. Si Huon est vaincu, les otages seront seulement privés de leurs terres. Il n'en est pas de même des otages d'Amauri, dont Charles dit : « *Je les ferai traïner à roncis.* » Et les moines eux-mêmes sont enchaînés durant le combat : « *En boins aniaus les fist-on enserrer.* » (V. 1137-1159).

[3] Les Assises de Jérusalem ne laissent aucun doute à cet égard : « Si la bataille est de chose qu'on a mort desservie, et si le garant est vaincu, il et celui pour qui il a fait la bataille seront pendus. » (XXXVII et XCIV.) Quant au genre de supplice que l'on fait subir au traître, c'est l'écartèlement, qui n'est pas indiqué dans les lois germaines, mais qui est le supplice réservé plus tard à tous les traîtres, à ceux qui livrent leur pays, à ceux qui offensent la majesté du roi.

qui sont abordés par les auteurs de nos chansons de geste. Tout ce qui dans nos poëmes n'appartient pas immédiatement au droit germanique, relève du droit féodal. Or, les lois féodales ne sont le plus souvent qu'une dérivation des lois barbares.

5° L'idée de la femme n'y est pas moins germaine.

L'idée de la femme, dans nos épopées nationales, est également de nature germanique. Prenez les portraits les plus remarquables de cette galerie de nos femmes épiques, et opposez-les aux portraits de saintes ou seulement de chrétiennes qui sont esquissés dans les *Vies de saints* composées à la même époque : vous constaterez une prodigieuse différence. Les auteurs de nos chansons de geste n'étaient pas des clercs : c'est notre intime persuasion, et nous aurons lieu de le faire voir plus d'une fois. Ils n'avaient pas l'idée chrétienne, le type chrétien de la femme ; ils n'étaient pas encore assez forts pour supporter le poids de cette idée. C'étaient d'anciens Germains, et leur type de femme est principalement germain, bien que corrigé par quelques traits religieux. Leurs jeunes filles, surtout, n'ont rien de cette admirable candeur qui, depuis le premier siècle jusqu'à nos jours, fait si naturellement reconnaître une chrétienne. Elles vont à l'église ; mais leur dévotion est toute en dehors. Ce qui les domine, c'est le sang : un sang qui bouillonne en des veines ardentes. A la vue du premier jeune homme, sans hésitation, sans pudeur, sans combat, elles se jettent à ses pieds et le supplient de satisfaire la brutalité de leurs désirs. Elles le poursuivent de leur amour ; elles ont un amour agressif : « Décidément, disent-elles, *il est trop bel homme* [1]. » Si l'on résiste à leurs singuliers

[1] Ce mot sauvage est prononcé, dans *Amis et Amile*, par la fille de Charles, par la belle Belissent, quand elle s'apprête à provoquer et à séduire Amile :

Il ne m'en chaut se li siècles m'esgarde,
Ne se mes peres m'en fait chascun jor batre :
CAR TROP I A BEL HOME.

empressements, elles profitent de la nuit et vont s'installer dans le lit de celui qu'elles désirent : cet épisode se trouve en vingt ou trente de nos romans. Les femmes mariées font à peu près de même, bien qu'il y ait, parmi elles, de brillantes et admirables exceptions. Mais, je le demande : d'où vient cette grossière et presque naïve sensualité? Est-ce là cette impudicité raffinée, secrète, élégante, délicatement ignoble des Romains? Est-ce là la débauche des Gallo-Romains, de ces anciens Celtes que Rome avait façonnés comme elle l'avait voulu? Est-ce là surtout le caractère de la femme chrétienne, qui peut tomber quelquefois, mais qui lutte si magnifiquement et si longtemps avant de tomber? Non, non; c'est la nature, toute jeune encore, tout indomptée et frémissante, de la femme barbare. Tout cela est germanique, uniquement et absolument germanique.

6° La notion de Dieu elle-même a subi l'influence barbare.

L'idée de Dieu, dans nos vieux poëmes, est plus profondément chrétienne. Dieu y est sans cesse représenté comme *un*, comme spirituel, comme créateur de l'univers visible ; ces trois conceptions suffisent pour élever nos poëtes infiniment au-dessus de tous ceux de l'antiquité qui ont toujours cru à la pluralité et à la matérialité de leurs dieux, qui ont toujours cru à la coéternité de la nature. Et les auteurs de nos chansons de geste ont encore d'admirables pages sur la Trinité, sur l'Incarnation, sur la Rédemption et le Ciel. Mais cette théologie a d'étranges lacunes et de plus étranges faiblesses. Ce qui prouve bien que les clercs ne sont pas les auteurs de nos poëmes nationaux, c'est cette infériorité dans les conceptions religieuses. La théologie des chansons de geste est de plusieurs siècles en retard sur celle des écrivains ecclésiastiques. Ouvrez un poëme du XIIe siècle, ouvrez un recueil de prières liturgiques ou extraliturgiques à la même

époque : il vous sera facile de constater cette différence que nous signalions tout à l'heure. Les héros de nos romans font souvent des prières que nous pouvons aisément comparer à la plus banale de nos prières latines. Autant les prières latines sont métaphysiques, substantielles et dégagées de toute superstition, autant celles de nos chansons sont naïves, et quelquefois vulgaires. Ce sont bien là les supplications d'un peuple enfant qui retient plutôt les faits que les dogmes. Habitués à toutes les subtilités intellectuelles, rompus à la philosophie, ce n'est pas de la sorte qu'auraient parlé à Dieu les Romains ou les Celtes romanisés. Des Germains seuls pouvaient prier ainsi.

Et cette étude que nous venons de faire sur quelques idées exprimées dans nos romans, nous pourrions la faire, nous la ferons sur toutes. Elles sont, pour la plupart, de physionomie germanique, et l'on peut affirmer que, sans recourir à tant de textes historiques pour établir la germanicité de nos poëmes, il suffirait de les lire.

Les Germains, et les Franks en particulier, avaient la notion du Beau et un très-vif sentiment de la poésie. Le Prologue de la Loi salique le fait bien voir. Conclusion.

Un dernier mot. Il est certain que la race Franke, autant et plus que toutes les autres nations germaines, avait un esprit et des tendances énergiquement poétiques. Ce fait jette quelque lumière sur l'histoire de nos cantilènes et sur celle de nos épopées. Nous pensons enfin que, dans une Histoire de l'Épopée française, il faut tenir compte d'un monument tel que le célèbre Prologue de la loi salique. Non que ce prologue ait rien d'épique, non qu'il ait eu directement la moindre influence sur nos chants populaires; mais parce qu'il montre quelles étaient la jeunesse, la fierté, l'énergie et la poésie enfin de ce peuple d'où la France a tiré son nom.

Voici ce prologue, qui est le quatrième de ceux qu'a publiés M. Merkel. Nous traduisons ici le texte latin que, plusieurs fois déjà, l'on a fait passer dans notre langue :

« L'illustre nation des Francs a Dieu pour fondateur. » Elle est puissante dans la guerre, fidèle dans la paix, » profonde dans le conseil. Elle est belle de corps et » remarquable par sa blancheur. Elle est audacieuse, » rapide, terrible, récemment convertie à la foi catho- » lique et pure de toute hérésie...

» Vive le Christ qui aime les Francs [1]! Puisse ce Sei- » gneur des seigneurs, puisse Jésus-Christ protéger » leur royaume, remplir de sa grâce ceux qui le gou- » vernent, conduire leur armée, les mettre à l'abri der- » rière le rempart de la foi et leur accorder miséricor- » dieusement et la paix, et la joie, et le bonheur! Car » c'est cette nation qui, forte et courageuse comme elle » était, a rejeté vigoureusement de sa tête le joug odieux » des Romains, et qui, après avoir reçu le saint baptême, » a recueilli les corps des martyrs que les Romains » avaient consumés par la flamme et tranchés par le » fer. Et elle les a enchâssés dans l'or et dans les » pierres précieuses. »

Le cœur bat, en vérité, quand on lit cette admirable page. Certes il n'y a rien, dans la forme de ce prologue, qui fasse penser à nos cantilènes et à nos futures chansons de geste; mais nous ne craignons pas d'affirmer que notre épopée est contenue en germe dans ces quelques lignes. La nation qui faisait précéder sa loi de telles paroles devait nécessairement produire un jour la *Chanson de Roland*.

[1]. On a voulu voir dans le *Vivat Christus* une pièce liturgique, une *acclamation*. Nous ne saurions partager ce sentiment, et la comparaison de ce document avec les véritables *acclamations* nous persuade, au contraire, que le *Vivat Christus* est tout à fait original et appartient en propre à l'auteur du Prologue.

CHAPITRE VII

DANS QUEL SENS PEUT-ON DIRE QUE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE EST GERMANIQUE?

L'Épopée française est germanique dans son origine et romane dans son développement. C'est l'esprit germanique sous une forme romane.

Lorsque l'on traite une question d'origine, il importe de la bien poser, et de déterminer tout d'abord, avec une exactitude très-lumineuse, si l'on entend parler des origines prochaines et immédiates, ou de l'origine lointaine et primitive de telle ou telle forme littéraire, de telle institution, de telle idée.

Or, il est très-évident que, par son origine prochaine et immédiate, l'Épopée française est romane [1].

Comme nous le verrons tout à l'heure, elle est née vers le IXe siècle, « c'est-à-dire à une époque où les nationalités gauloise, latine et franke n'étaient plus fort nettement distinctes » ; à une époque « où ces trois races étaient suffisamment fondues pour avoir échangé plusieurs de leurs traits caractéristiques » ; à une époque enfin « où, du mélange de ces races, était résultée une nationalité nouvelle » qu'il nous faut désigner sous le nom de *romane*.

Nous admettons, mot à mot, ces différentes propositions, qui nous semblent véritablement scientifiques [2].

[1] Dans notre première édition, nous avions fait une part plus large à l'élément germain. Notre système, appuyé par MM. Bartsch et Gaston Paris, a été combattu par M. Siméon Luce (*Revue contemporaine*, 28 février 1867), et surtout par M. Paul Meyer, que nous citons plus loin.

[2] Nous avions dit (1re édition, pp. 21-24) que notre Épopée n'était ni d'ori-

I PART. LIVR. I. CHAP. VII.

Même, nous faisons nn pas de plus, et sommes disposé à admettre que, dans l'histoire de notre poésie nationale, la période romane est antérieure au IX[e] siècle; que, dès la première race, il a circulé parmi nous des chants populaires en langue romane, et qu'enfin notre épopée ne s'est jamais confondue avec celle des peuples germaniques[1]. Rien n'est plus exact, rien n'est mieux justifié par les faits.

Mais, enfin, parmi ces trois éléments gaulois, latin et frank qui ont un jour constitué la littérature romane, il en est un, peut-être, QUI A EU, SUR LA FORMATION DE NOTRE ÉPOPÉE, UNE INFLUENCE PLUS PROFONDE, PLUS DIRECTE, PLUS VIVE QUE LES AUTRES.

C'est cet élément que nous avons à déterminer; c'est à cette origine PRIMORDIALE qu'il nous faut nécessairement remonter. Et nous affirmons qu'elle est germanique.

Il est vrai que de très-bonne heure, la langue et le style barbares ont disparu de nos chants nationaux; mais L'ESPRIT GERMANIQUE Y A PERSISTÉ, et c'est ainsi qu'il faut entendre les expressions de ce savant allemand, disant que, dans notre épopée, « le fond des idées, des sentiments et des mœurs est tout germanique[2]. »

gine celtique, ni d'origine romaine. C'est à cette proposition que M. Paul Meyer a répondu ainsi qu'il suit : « Le défaut du raisonnement de M. Gautier est dans son principe. C'est un syllogisme dont la majeure serait celle-ci : *L'Épopée française est d'origine germanique, romaine ou celtique*. Or, cette majeure est fausse : car elle contient un dénombrement imparfait. Il y a, en effet, une autre alternative dont M. Gautier n'a pas tenu compte. C'est une erreur de supposer que les trois nationalités gauloise, latine et franke aient été encore nettement distinctes au temps où l'on est autorisé à placer l'apparition des premiers rudiments de notre épopée, au IX[e] siècle. A cette époque, ces trois races étaient suffisamment fondues pour avoir échangé plusieurs de leurs traits caractéristiques..... Et du mélange de ces races était résultée une nationalité nouvelle qui, à cette époque, ne peut être désignée convenablement que par l'épithète de *romane*. » (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 325.)

[1] C'est la conclusion de M. Paul Meyer (l. l, p, 330), et c'était celle aussi de M. Siméon Luce, dans l'article que nous avons mentionné plus haut.

[2] *Revue critique*, 1866, n° 52, article de M. Bartsch.

Et plus loin, que, « par son origine et par son esprit, cette épopée est essentiellement germaine [1] ».

Mais nous préférons nous rallier ici à cette autre formule, que nous regardons comme l'expression adéquate de la vérité : « L'Épopée française du moyen âge, c'est l'esprit germanique dans une forme romane [2]. »

Bref, elle est « germanique par son origine et romane dans son développement ».

En d'autres termes, si les Germains n'étaient pas venus un jour se mêler à la race Gallo-Romaine, notre grand mouvement épique ne se serait pas produit. Nous aurions peut-être possédé une certaine poésie nationale ; mais ce n'eût pas été l'Épopée et ce n'eût pas été NOTRE épopée.

Tel a toujours été notre sentiment, et nous nous y tenons.

[1] Voici la citation complète : « M. Gautier tient (et, en cela, nous sommes complétement de son avis) que, par son origine et son esprit, l'Épopée française est essentiellement germanique, et que le monde celtique n'a exercé sur elle, aussi bien que le monde romain, aucune influence considérable. » (*Revue critique*, 1866, n° 52.)

[2] Ces paroles sont de M. Gaston Paris : « Je crois devoir dire que des études plus approfondies m'ont amené à modifier sensiblement mon opinion en ce qui touche le caractère germanique de notre poésie épique au moyen âge. Je me rapprocherais actuellement des idées qu'a émises à ce propos M. Léon Gautier, et surtout de l'opinion de M. Bartsch... Prise en gros, et au moins sous un de ses aspects les plus importants, l'Épopée française du moyen âge peut être définie : L'esprit germanique dans une forme romane. » (*Revue critique*, juin 1868.)

CHAPITRE VIII

L'ÉPOPÉE FRANÇAISE A ÉTÉ PRÉCÉDÉE PAR CERTAINS CHANTS POPULAIRES, QUI ÉTAIENT A LA FOIS NARRATIFS ET LYRIQUES. — CE QU'IL FAUT ENTENDRE PAR « CANTILÈNES »[1]

L'Épopée française a été précédée par des cantilènes tudesques et romanes.

S'il est un fait admis par tous les historiens de la littérature, c'est qu'en tous pays et en tous temps, l'Épopée a été précédée par certains chants populaires, d'une allure rapide et brève, à moitié narratifs, à moitié lyriques.

[1] Il sera peut-être utile de résumer ici toute la discussion à laquelle ont donné lieu la préexistence des Cantilènes et leur influence sur la formation de l'Épopée française : 1° Dans la première édition du présent livre (p. 27 et ss.), nous avions soutenu une thèse excessive, et qui se peut résumer en ces quelques mots : « Les cantilènes germaniques ont été l'origine directe de nos chansons de geste. Ces cantilènes, dès le VII[e] siècle, ont pu être parfois chantées en langue romane. Mais, quoi qu'il en soit, c'est par la juxtaposition de ces chants populaires, d'origine tudesque, qu'on est un jour arrivé à composer les premières chansons de geste. » — 2° Suivant M. Paul Meyer (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 35), « l'opinion qui voit l'origine de nos chansons de geste dans les cantilènes germaniques, manque de tout fondement, et les cantilènes germaniques n'ont jamais été métamorphosées en poëmes français » (*ibid.*, p. 329). M. Paul Meyer ne se refuse pas à croire à l'existence de Chants très-anciens et contemporains des événements auxquels ils s'appliquaient; mais il n'y a, suivant lui, aucune difficulté à admettre que « des poëmes, même très-anciens, aient pu être composés directement d'après la seule tradition » (p. 32). — 3° M. Gaston Paris, tout au contraire, affirme très-nettement (*Histoire poétique de Charlemagne*, p. 43-45) la préexistence des cantilènes et l'étendue de leur influence. Il ajoute qu'elles ont été principalement chantées en langue tudesque, et croit néanmoins qu'il y a eu des chansons romanes contemporaines de Charlemagne. D'ailleurs il ne va point tout à fait jusqu'au système de la juxtaposition des cantilènes, et se contente de dire que, « vers la fin du X[e] siècle, quand la production des cantilènes cessa, l'Épopée s'empara d'elles et les fit complétement disparaître en les absorbant » (p. 11). M. Gaston Paris complète ailleurs sa pensée : « Les cantilènes primitives, qui célébraient des faits isolés, ne pouvaient se perpétuer longtemps sous leur première forme ; elles devaient ou disparaître entièrement, ou se transformer pour continuer

Pour plus de clarté, nous laissons à ces chants primitifs le nom de « cantilènes. »

Sans doute, il a été longtemps permis de discuter la grave question de savoir « si ce sont ces cantilènes qui ont été un beau jour juxtaposées et soudées l'une à l'autre pour former les plus anciennes épopées. » Là-dessus, d'ailleurs, de regrettables exagérations se sont trop souvent produites. Et, à coup sûr, bien peu de critiques admettraient aujourd'hui, sans restriction, cette doctrine d'un célèbre érudit contemporain : « La formation de l'Épopée par la réunion des cantilènes est un fait commun à toutes les littératures nationales[1]. » Nous ne voudrions pas aller aussi loin.

Mais, pour nous borner ici à la seule histoire de la littérature française, nous ne pensons pas qu'un seul critique se refuse à admettre, sinon l'influence, à tout le moins l'antériorité de ces cantilènes « dont la forme première était lyrique et le sujet épique[2] ». Nous ne pensons pas que personne se refuse à signer cette conclusion

à vivre » (p. 69). Comme il est aisé de le voir, les idées de M. Gaston Paris se rapprochent singulièrement de celles que nous avons émises dans notre première édition. — 4° M. Bartsch n'a pas toujours, sur ces matières difficiles, exprimé la même opinion. Il proclame quelque part « que la formation de l'Épopée par la réunion des cantilènes est un fait commun à toutes les littératures nationales » (*Revue critique*, 1866, n° 52) ; mais ailleurs il s'élève, avec une certaine vivacité, contre la doctrine de la juxtaposition des cantilènes : « On ne peut, dit-il, expliquer la formation des grandes épopées nationales par la simple juxtaposition, par le groupement de brèves cantilènes. La tradition est le fond commun où le chantre populaire puise un épisode qu'il transforme en poëme » (*Revue critique*, 1866, II, p. 201). Dans l'un de ses deux systèmes, M. Bartsch se rapproche de notre ancienne doctrine, et dans l'autre, de celle de M. Paul Meyer. — 5° Le lecteur se convaincra, d'après la lecture des pages suivantes, que nous avons singulièrement modifié notre première doctrine. Nous nous contentons d'affirmer aujourd'hui que les premières chansons de geste ont été précédées par des Chants lyrico-épiques, par des Cantilènes qui ont été tudesques en une certaine région de la France, mais qui ont été romanes de très-bonne heure et dans la plus grande partie de notre pays. Nous ajoutons que les auteurs de nos plus anciennes épopées se sont inspirés tantôt de la tradition orale, et tantôt de ces cantilènes. Et nous espérons l'avoir démontré.

[1] Karl Bartsch, *Revue critique*, 1866, n° 52.

[2] Paul Meyer exposant le système de G. Paris (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 30).

qui est empruntée à un livre récent, et dont on peut dire qu'elle est pleine à la fois d'érudition et de bon sens : « Les chansons de geste remplacèrent les cantilènes et développèrent les germes d'épopée que celles-ci pouvaient contenir. »

Pour la France, en effet, le cas n'est pas douteux. Les plus hardis de nos romanistes n'ont pas encore osé fixer plus haut que le IXe siècle la création et les premiers chants de notre épopée nationale. Et encore n'apportent-ils aucune preuve solide à l'appui de cette date que l'on peut, tout au plus, considérer comme une hypothèse probable.

De la cantilène romane de saint Faron, au VIIe siècle. De la cantilène tudesque de Saucourt au IXe. Des chansons romanes dont parle, au XIe, l'auteur de la *Vita Sancti Willelmi*.

Or, au VIIe siècle, nous allons constater scientifiquement l'existence d'une cantilène dont quelques fragments nous sont restés et qui nous permet de conclure à l'existence d'une foule d'autres chants de la même famille. Nous parlerons tout à l'heure du Chant roman de saint Faron.

Au IXe siècle, la cantilène tudesque de Saucourt, composée dans une autre partie du territoire français, viendra confirmer ce précieux témoignage. Et un texte très-important du XIe siècle, la *Vita sancti Willelmi*, nous fournira bientôt la preuve irrécusable que, depuis la fin du VIIIe siècle, il circulait en France un grand nombre de cantilènes dont le héros était ce grand Guillaume de Gellone, ce Charlemagne du Midi, ce libérateur de la chrétienté et de la France.

Ces trois textes suffisent, et au delà. Nous nous contenterions du premier.

Et maintenant, quels sont, parmi nous, les principaux caractères de ces chants populaires dont la priorité est si bien démontrée.

Caractères généraux des cantilènes. Ce sont de petits poëmes narratifs et chantants; des complaintes ou des rondes.

Si nous pesons, mot par mot, les quelques vers de la Cantilène de saint Faron qui sont parvenus jusqu'à nous; si nous faisons subir la même analyse à la Cantilène de Saucourt et au texte de la Vie de saint Guillaume, nous pourrons aisément nous convaincre que ces chants, tout d'abord, ont un caractère narratif. Ils sont fondés sur des faits. Ce n'est pas assez pour le cantiléniste de se prendre d'enthousiasme pour quelque victoire ou pour quelque exploit : il les raconte. Son récit est ardent et passionné; mais c'est un récit. « Il faut chanter sur Clotaire, roi des Franks », dit l'auteur du Chant de saint Faron. « Je connais un roi nommé Louis », dit le tudesque qui a célébré le triomphe de Saucourt. Encore un coup, c'est de la narration, c'est de l'histoire, et il faut par là donner raison à ceux qui prétendent que les premières chroniques de tous les peuples ont été écrites en vers.

Ce n'est pas tout : ces chants sont brefs. Nous possédons toute la Cantilène de Saucourt, et elle n'a guères que cinquante vers. Celle de saint Faron devait avoir une étendue plus considérable, mais sans être encore très-développée. Il était d'ailleurs nécessaire que ces chants fussent courts, puisque l'histoire nous atteste qu'ils étaient chantés par tout un peuple. Or, « tout un peuple » n'a pas beaucoup de mémoire, et les femmes qui chantaient en dansant les vers sur saint Faron avaient toute autre chose à faire qu'à apprendre par cœur un long poëme. Faisons halte, par la pensée, dans quelqu'un de nos villages où l'on chante encore de vieux chants; sans aller si loin, oublions-nous un instant aux rondes de nos petites filles. Les plus longues ont soixante vers. Eh bien! les cantilènes n'étaient guères que des rondes d'enfants. A coup sûr, c'étaient des chants populaires qui, comme les nôtres, devaient être faciles à retenir.

J'ajouterai, pour insister sur une idée précédemment exprimée, que ces vers naïfs étaient toujours mis en musique et qu'on ne se contentait pas de les déclamer. On les rhythmait, on les chantait en s'accompagnant des mains, et même on les dansait. Voyez nos enfants chanter et danser leurs rondes.

Il y a eu récemment toute une discussion, vive et ardente, sur cette antériorité des cantilènes. Un de nos adversaires, celui-là même qui fait hardiment remonter l'Épopée française au IXe siècle, nous a répété avec quelque insistance : « Ce que vous prenez pour des cantilènes, ce sont presque toujours des chansons de geste. Les *cantilenæ* et les *vulgaria carmina* dont il est question dans les textes du IXe siècle, ce sont des chansons de geste, et non pas des cantilènes [1]. »

Il est un signe certain auquel on peut distinguer les cantilènes de nos futures chansons de geste. Celles-ci sont chantées par des gens du métier, par des jongleurs. Les cantilènes sont, le plus souvent, chantées par tout un peuple.

Eh bien ! non, ce ne sont pas toujours des chansons de geste. Et nous possédons un *criterium*, que j'estimerais volontiers infaillible, pour reconnaître au premier coup d'œil les cantilènes et les chansons de geste.

Les chansons de geste sont toujours d'une certaine étendue, et ne sont véritablement accessibles qu'à certaines mémoires. D'où la nécessité, l'absolue nécessité, pour cette sorte de poëmes, d'être toujours chantés par des hommes du métier, par des chanteurs populaires, par ces jongleurs enfin dont nous esquisserons bientôt le portrait.

Il n'en est pas de même pour les cantilènes. Ces cinquante ou soixante vers narratifs, rapides et dansants, les jeunes gens, les enfants et les femmes les apprennent en quelques minutes et les retiennent longtemps, grâce

[1] « Je suis porté à regarder comme de véritables chansons de geste les *vulgaria carmina* et les *cantilenæ* dont parlent les auteurs du IXe siècle. » (Paul Meyer, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 41).

au rhythme simple et à la musique facile dont ils sont toujours accompagnés.

Toutes les fois, donc, que dans un texte authentique des VIIe, VIIIe, IXe et Xe siècles, vous entendrez parler de chants populaires qui sont répétés par tout un peuple, vous en pourrez conclure sans hésitation qu'il s'agit de cantilènes, et non d'épopées.

Or, tel est le cas du Chant de saint Faron et de ces innombrables cantilènes dont le grand Guillaume de Gellone était encore le héros au XIe siècle.

Mais, lorsque, au contraire, Orderic Vital[1] nous parlera de certains chants sur le même saint Guillaume qui étaient de son temps exécutés par des *joculatores*, nous nous écrierons : « Ce sont des chansons de geste. » Et il est certain que nous aurons raison.

En résumé, les cantilènes ont précédé les chansons de geste. Disons mieux : elles ont abouti aux chansons de geste.

Nous avons renoncé à l'opinion excessive que nous avions jadis défendue et qui pouvait se résumer en ces quelques mots : « Les premières chansons de geste n'ont été que des bouquets ou des chapelets de cantilènes. »

Mais nous croyons encore, et nous croyons très-vivement, que les premiers auteurs de nos chansons de geste se sont inspirés de nos anciennes cantilènes, de ces premiers chants populaires de notre race. Ils se sont inspirés des faits qu'elles racontaient, des héros qu'elles célébraient, et surtout de l'esprit qui les animait. Sans doute, et par exception, ils ont pu faire entrer, çà et là, le texte même d'une ancienne cantilène dans une composition

[1] Orderic Vital écrivait au commencement du XIIe siècle.

épique dont tout le mérite leur doit être légitimement attribué. Mais, presque toujours, ils se sont contentés de profiter des cantilènes, et ne les ont point textuellement accaparées. Même il est permis d'admettre que nos premiers épiques ont pu se passer de ces complaintes et de ces rondes primitives. Nous croyons, en d'autres termes, qu'ils ont quelquefois emprunté directement à la tradition orale la matière et les héros de leur épopée. Néanmoins nous nous imaginons que tout fait réellement épique avait presque toujours donné lieu à une ou à plusieurs cantilènes; et il semble que ce recours à la tradition orale n'a pas dû être le fait le plus constant.

En certains pays, les cantilènes ont abouti à l'épopée. C'est ce qui s'est produit dans la Grèce antique comme au moyen âge. Mais, ailleurs, la forme lyrique est la seule qu'ait connue la poésie héroïque, la poésie à l'usage du peuple. Et l'on a souvent cité l'exemple des romances espagnoles et des chants serbes, qui ne sont pas arrivés à constituer ce qu'on appelle une épopée [1].

C'est encore là une supériorité de la France.

[1] Paul Meyer, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 31). Cf. G. Paris : « L'Épopée est propre aux peuples aryens; mais nous ne la trouvons pas chez tous. Telle est l'Italie. Les chants héroïques n'ont pas donné d'épopées en Écosse ni en Serbie. L'Espagne (en laissant ici de côté le poëme du *Cid*) a plusieurs classes de chants nationaux fort remarquables qui n'ont point dépassé cette forme. En Scandinavie, en Lithuanie, en Russie, les chants nationaux se sont arrêtés à une forme qu'on peut appeler intermédiaire entre la poésie contemporaine et l'Épopée. Les véritables épopées sont celles de l'Inde, de la Perse, de la Grèce, de l'Allemagne, de la Bretagne et de la France » (*Histoire poétique de Charlemagne*, p. 9) — « La romance espagnole, dit M. Bartsch, indique un développement poétique qui n'est pas arrivé jusqu'à l'Épopée. » (*Revue critique*, 1866, n° 52.)

CHAPITRE IX

LES CANTILÈNES A L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE

Au point de vue de l'histoire littéraire, la Gaule mérovingienne se divise en trois grandes régions : la Bretagne, où circulent les traditions et les chants celtiques ; l'Austrasie, où l'on chante des cantilènes tudesques, et le reste de la France, où les chants populaires sont romans.

Si nous nous transportons, d'une façon vivante, dans la Gaule du VIIe siècle, et si, jetant les yeux à droite, à gauche, de toutes parts, nous cherchons à nous rendre un compte exact de l'état où se trouve alors la poésie nationale, voici le spectacle qui s'offre à notre regard.

Là-bas, dans la Bretagne armoricaine, il y a un groupe de poëtes populaires, qui parlent un dialecte celtique et chantent sur la harpe certaines légendes, certaines fables d'origine celtique. Ils font bande à part, et ne se mêlent aucunement à tout le mouvement poétique du grand pays gallo-romain. Ce sont les chanteurs populaires d'une race abaissée, d'une race vaincue. Vers le XIIe siècle, nous verrons leurs légendes sortir un jour de leur obscurité native et conquérir soudain une étonnante popularité qui durera pendant tout le moyen âge. Mais, au VIIe siècle, ils n'ont en Gaule aucune influence profonde, et leur voix n'a d'écho véritable que de l'autre côté du détroit, parmi les chanteurs et les harpistes du pays de Galles et de l'Irlande.

Là-bas, du côté de la Meuse, de la Moselle et du Rhin, dans ce pays que l'on désigne assez vaguement sous le nom d'Austrasie, les invasions germaines ont laissé des traces plus visibles qu'ailleurs. Les idées, les mœurs, la

langue même y ont l'empreinte tudesque. On y chante, sous une forme purement germanique, ces *antiquissima carmina* que Charlemagne se donnera un jour la joie de compiler et d'écrire. C'est la région la plus germaine ou, pour mieux parler, la plus germanisée de la Gaule, et la poésie populaire elle-même y est toute barbare.

Entre ces deux pays s'étend une vaste région qui correspond à la Neustrie, à la Bourgogne et à plusieurs provinces centrales de l'ancien Empire. Cette région elle-même a été traversée et est encore occupée par plusieurs tribus germaines qui ont donné leurs noms à de vastes bandes de territoire. Néanmoins il est arrivé que les barbares n'ont pas eu, dans ces contrées civilisées et élégantes, toute l'influence qu'ils ont conquise ailleurs. Ils ont imposé à ces Gallo-Romains leur esprit et quelques-unes de leurs habitudes primitives; mais ces Gallo-Romains leur ont imposé leur religion, leur mode d'administration, leur langue. Bref, ces pays sont romanisés, et les chants populaires n'y sont point tudesques, mais romans. Dans ces chants qui attestent les habitudes chanteuses de la Germanie, le vieil esprit germanique frémit encore et frémira longtemps; mais leur langue, qui n'est plus le latin vulgaire, est en voie de devenir le français. C'est là que va naître la véritable épopée française, et ce sont les chants de cette région qui sont réellement le germe de nos futures chansons de geste.

Mais quelle est la forme de ces chants de la Gaule centrale auxquels nous avons donné le nom de « cantilènes »? Il serait vraiment très-difficile de le déterminer, si nous n'avions l'heur de posséder les fragments d'un de ces vieux chants qui tenaient à la fois de l'ode et de l'épopée et que l'on a quelquefois, non sans raison, appelés « lyrico-épiques ».

Il s'agit ici de cette cantilène de saint Faron, dont nous avons déjà signalé l'importance.

Helgaire, qui fut évêque de Meaux sous le règne de Charles le Chauve[1], consacra une biographie pieuse à saint Faron qui avait été un de ses plus saints et de ses plus illustres prédécesseurs[2]. Or, Helgaire[3] cite UNE CANTILÈNE DU SEPTIÈME SIÈCLE dans laquelle son héros est magnifiquement célébré. Il importe de préciser à quelle occasion fut composé ce chant essentiellement populaire.

Le type des cantilènes à l'époque mérovingienne, est le Chant de saint Faron (VIIe siècle) dont Helgaire nous a conservé des fragments.

C'était vers 620. Clotaire II reçut à Meaux les députés de Bertoald, roi des Saxons. Ceux-ci, avec une insolence toute barbare, défièrent Clotaire au nom de leur prince et de toute la nation saxonne. Ils firent même plus que le défier: suivant l'auteur du IXe siècle, ils l'avertirent que les Saxons, commandés par leur roi, viendraient prochainement prendre possession du royaume de Clotaire « qui leur appartenait ». Grande indignation de Clotaire qui fait mettre la main sur les ambassadeurs, et les jette en prison. Dans la première ardeur de sa colère, il décide que, sans plus tarder, on leur tranchera la tête le lendemain. Les leudes de Clotaire s'opposent de tout leur pouvoir, mais inutilement, à cette violation du droit des gens. C'est alors que Faron, qui n'était pas encore engagé dans les ordres sacrés, alla trouver dans leur prison les infortunés députés des Saxons; c'est alors qu'il leur apparut comme un libérateur. Il était jeune, il était éloquent, il était consumé de zèle pour les âmes. Il leur exposa, en

[1] De 853-855 à 873-876, d'après le *Gallia Christiana*.

[2] Saint Faron fut évêque de Meaux, de 627 environ à 672.

[3] La *Vie de saint Faron* a été publiée dans le Recueil des *Historiens de France* (III, 501 et suiv.) et dans les *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti* (sæcul. II, pp. 610 et suiv.). Foulcoie, sous-diacre de l'église de Meaux, né vers 1020, mit en vers cette *Vie* d'Helgaire. Cf. D. Ceillier, *Histoire générale des auteurs sacrés et ecclésiastiques;* édit. Vivès, XIII, 341.

termes simples et ardents, toute la doctrine catholique ; il les émut enfin, et les décida à recevoir le baptême « qui les sauverait à la fois de l'éternelle mort et de la mort du lendemain ». Le lendemain, en effet, Clotaire voulut faire exécuter l'inique sentence. Mais, plein de courage, Faron se leva et tint au roi ce discours qu'on ne saurait trop admirer : « Ces ambassadeurs, lui dit-il, n'appartiennent plus à la nation saxonne, mais au peuple chrétien. Le créateur et l'unique espérance de ce monde, Dieu, qui ne cesse d'opérer des miracles parmi nous, en a fait un cette nuit et les a convertis à la foi catholique. Oui, frappés sans doute par la prédication de quelque chrétien, ils ont été lavés cette nuit dans les eaux du saint baptême. Et tout à l'heure, quand je venais ici, je les ai vus couverts de la robe blanche des nouveaux baptisés [1]. » Le roi pleura, l'assemblée pleura, les députés furent sauvés, et ce furent, dit le biographe de saint Faron, les prémices de la future conversion de toute la nation saxonne. Clotaire d'ailleurs se vengea plus tard sur ce peuple des insultes de ces ambassadeurs : il dirigea une expédition contre les Saxons, les battit et en fit un épouvantable massacre [2].

Nous n'avons pas ici à répondre à Hadrien de Valois qui a élevé des doutes contre la vérité absolue de tout le récit qui précède. Ce qu'il y a de certain et ce qui paraît un argument contre les doutes de Valois, c'est le

[1] « Hos legatos certum est non esse gentis Saxonum, sed modo consortes effectos christianorum. Sicut enim semper mirabiliter auctor orbis et spes unica mundi Deus operatur, ita in his etiam mirabilia ejus opera hac non defuerunt nocte, dum conversi ad militiam christianitatis, forte alicujus Dei fidelium gratia prædicationis operante, abluti sunt a sordibus unda sacri baptismatis, quos etiam me huc accedente vidi albere novis vestibus baptizatorum. » (*Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, sæcul. II, p. 617. — *Historiens de France*, III, 504, 505. Cette dernière pagination convient également à la nouvelle édition de ce Recueil. Victor Palmé, 1869.)

[2] Les mêmes faits sont rapportés dans le *Liber de gestis regum francorum* (cap. XLI), dans les *Gesta Dagoberti regis* (cap. XIV), et dans Aimoin (lib. IV, cap. XVIII).

chant populaire qui, d'après Helgaire, fut composé à cette occasion et dont l'historien de saint Faron nous a conservé des fragments. Quel intérêt aurait eu l'évêque de Meaux à inventer un pareil chant? Et, si ce chant est authentique, comment contester l'authenticité du récit d'Helgaire?

Mais il faut en venir à la cantilène elle-même. Helgaire affirme « que la victoire de Clotaire sur les Saxons en 622 donna lieu à un chant public, en langue vulgaire, qui circula sur presque toutes les lèvres. Il ajoute que les femmes le chantaient en chœur[1] et l'accompagnaient avec un battement des mains : « Ex qua victoria carmen pu-
» blicum juxta rusticitatem per omnium pene volitabat
» ora ita canentium feminæque choros inde plaudendo
» componebant. »

Puis, Helgaire cite le chant populaire, et le cite ainsi qu'il suit :

« De Chlotario est canere rege Francorum
» Qui ivit pugnare in gentem Saxonum.
» Quam graviter provenisset missis Saxonum
» Si non fuisset inclytus Faro de gente Burgundionum ! »

» Et in fine hujus carminis :

« Quando veniunt missi Saxonum in terram Francorum
» Faro ubi erat princeps,
» Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
» Ne interficiantur a rege Francorum...»

» Hoc enim rustico carmine placuit ostendere quantum ab omnibus [Faro] celeberrimus habebatur[2]. »

[1] Ces chants de femmes furent, en 650, interdits par le concile de Châlon-sur-Saône, mais en de certains cas seulement où ils étaient tout à fait scandaleux. « Aux jours des dédicaces et des solennités des martyrs, les femmes formaient un chœur et chantaient des chansons déshonnêtes dans l'enceinte ou sous le porche des églises, au lieu de prier et d'écouter la psalmodie des clercs. » Le concile défend cet abus sous peine d'excommunication. Il semble, d'ailleurs, fort difficile de savoir si ces chants étaient ici d'origine gauloise ou germanique.

[2] *Vita sancti Faronis, Meldensis episcopi : Acta sanctorum ordinis sancti*

Conclusions que l'on peut tirer du « Chant de saint Faron ». C'est un chant roman et qui prouve l'existence, à cette époque, de cantilènes en langue romane.

Et maintenant, tirons nos conclusions du texte qui précède :

1° Il est au moins très-probable que le texte du poëme est authentique. Helgaire, encore une fois, n'avait aucun intérêt à falsifier ou à supposer un tel document. Il l'avait trouvé tout frais encore dans la mémoire de ses contemporains : il l'écrivit sous leur dictée.

2° Plus de deux siècles séparent Helgaire de saint Faron et de la victoire de Clotaire II. Cependant le poëme du VII[e] siècle était encore célèbre sous Charles le Chauve : ce qui prouve combien ces chants populaires avaient la vie dure, s'il est permis de parler ainsi, et avec quelle exactitude ils étaient transmis de génération en génération.

3° Les mots *carmen publicum...*, *rustico carmine...*, *juxta rusticitatem*, indiquent, d'une façon très-nette, qu'il ne peut être ici question que d'un chant en langue romane. Et il est, à tout le moins, très-certain qu'on n'a jamais parlé le tudesque dans le pays où saint Faron fut si légitimement populaire[1].

Benedicti (sæcul. II, p. 617). — *Historiens de France* (III, 505). = Les Bollandistes, au lieu de la *Vie de saint Faron*, par Helgaire, qu'a éditée Mabillon, en ont publié une autre, qui était inédite et qui leur semble ne pas offrir autant d'erreurs. De ces deux biographies, quelle est la plus ancienne ? Les Bollandistes n'osent le décider et se contentent de dire : « *Utra verum antiquior sit, non ausim dicere. Certe in nostra nihil occurrit, quod recentiorem manum indicet.* » (T. LX, 596.) Ils avouent, d'ailleurs, que les deux *Vies* présentent souvent des ressemblances textuelles. Nous serions assez porté à croire, s'il faut exprimer ici notre propre sentiment, que l'œuvre publiée par les Bollandistes est un abrégé de l'œuvre d'Helgaire. = Quoi qu'il en soit, voici le passage relatif à notre cantilène ; personne encore ne l'a cité, et il n'est pas sans importance : « Quod factum, postquam divulgatum est veloci fama per aures multorum, CARMINE RUSTICO plus innotescebat cunctis, quod SUAVI CANTILENA DECANTABATUR. » (*Vita sancti Faronis, auctore anonymo, extracta ex ms. Accinctino* [*Aquicinctino*] *et asservata in Bibliotheca regia Bruxellensi sub num.* 8924 *a.* (*Acta sanctorum*, t. LX, 612.)

[1] Trois systèmes se sont produits sur la langue originelle de la Cantilène de saint Faron : 1° Suivant M. Bartsch, cette chanson est « originairement francique ». C'est tout d'abord ce que prouve le rhythme, dit le savant allemand : « Car les vers sont exactement construits suivant les lois de la versification allemande, c'est-à-dire formés, d'après l'accent, d'*arsis* et de *thesis*, dont

4° Est-ce le texte original de cette cantilène qui nous est rapporté par Helgaire? Évidemment non. Car il y a, dans le *De Chlotario*, plusieurs mots (comme *interficiantur*, *inclytus*, *ivit*, *instinctu*, etc.) qui n'ont jamais fait partie de la *lingua rustica*, de la langue populaire. En réalité, le biographe de saint Faron s'est uniquement proposé de nous faire connaître l'existence d'une ronde ou d'une cantilène romane. Et à cet effet il nous en a donné une traduction très-littérale, très-exacte, vers par vers, mais en « bon latin ».

5° La cantilène citée par Helgaire offre de nombreuses ressemblances avec le début et avec certains épisodes de nos Chansons de geste. Le *De Chlotario* est bien l'équivalent de : « *Oiez, seignors, bone chanson vaillant; — Ce est de Karle, le riche roi puissant;* » etc., etc. Quant à l'épisode des ambassadeurs insolents que le roi franc jette en prison et veut faire périr, mais pour lesquels intercèdent toujours les seigneurs qui entourent le prince et

les secondes peuvent, à volonté, faire défaut. C'est ce que prouve aussi l'expression, qui est tellement allemande, que je me ferais fort de restituer quelques vers dans leur forme originale. Voici, d'ailleurs, comment les vers se scandent : « De Chlótarío est cáneré | rége Francórúm — Qui ívit púgnáré | in géntem Sáxónúm. » C'est l'ancien vers allemand de huit arsis.» (*Revue critique*, 1866, n° 52.) — 2° Dans la première édition de nos *Épopées françaises*, nous avions émis l'opinion que ce chant populaire avait été chanté « en langue vulgaire » (I, p. 35); mais nous croyions que les huit vers, cités par Helgaire, étaient le texte original, le texte primordial de la chanson. — 3° Tout autre est le système de M. Paul Meyer. Il commence par déblayer le terrain. A M. Bartsch il fait très-justement observer que le pays où s'est chantée la cantilène, que la Brie n'a jamais été germanisée, et que, par conséquent, « la langue vulgaire d'alors, dont parle Helgaire, ne saurait en aucune façon être le francique ». Quant à notre opinion, il la réfute aisément, en montrant que le texte fourni par Helgaire « renferme des mots absolument inconnus au peuple et à la langue vulgaire : *interficiantur*, *ivit*, *inclytus*, *instinctu* ». La conclusion, c'est qu'Helgaire a dû refaire en latin grammatical le fragment *roman* qu'il avait recueilli. (*Recherches sur l'Épopée française; Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 32-38.) C'est aussi l'opinion de M. Gaston Paris, et, quoiqu'il ait dit plus tard : « Je suis plus près de l'opinion de M. Gautier que de celle de M. Bartsch », il n'en a pas moins écrit, dans son *Histoire poétique de Charlemagne* (p. 47), ces mots caractéristiques : « La cantilène de saint Faron était, selon toute probabilité, en roman. » Nous nous rattachons complétement au système de M. Paul Meyer.

l'un d'eux avec une plus vive et plus courageuse insistance, cet épisode se retrouve en plus de vingt chansons de geste et au commencement de ces chansons. Citons notamment *Aspremont*, où l'on voit Charlemagne jouer le rôle de Clotaire et Naime celui de saint Faron. C'est d'ailleurs un simple rapprochement que nous voulons faire, et nous ne prétendons pas que ces passages de nos épopées dérivent directement de la cantilène citée par Helgaire. Mais les allures, tout au moins, sont les mêmes.

6° Notons encore (et nous allons ici le redire à dessein), notons que nous avons affaire à un véritable chant populaire et qui devait être nécessairement facile à retenir. Il ne s'agit pas d'un de ces longs poëmes narratifs qui sont chantés par les gens du métier, comme le furent ceux d'Homère, comme le seront nos chansons de geste. Non, non; Helgaire nous apprend que ces vers sur saint Faron étaient chantés par les mille voix de tout un peuple, *per omnium pene volitabat ora*, et que les femmes répétaient cette chanson en frappant des mains et en dansant. C'était une ronde.

Eh bien! tel est précisément le caractère des cantilènes : c'est ce qui les distingue principalement, c'est ce qui les distinguera toujours de nos futures chansons de geste. La Cantilène, comme nous l'avons dit, est un chant bref et profondément populaire qui court sur les lèvres de tout un peuple. La Chanson de geste est un poëme d'un certain développement, que les seuls jongleurs savent par cœur et que, seuls, ils peuvent chanter.

Il y a longtemps que nous n'avons plus de chansons de geste; mais nous avons encore et nous aurons toujours des cantilènes ou, pour parler plus clairement, des chants populaires.

On a nié que nos épopées aient été précédées de

cantilènes : le chant sur saint Faron est décisif. Il n'y avait pas de chansons de geste au VII[e] siècle : il n'y avait que des chants lyrico-épiques. Les héros de l'époque mérovingienne en ont inspiré plus d'un ; Charlemagne en inspirera bien davantage encore.

Quand viendront les premiers auteurs de nos poëmes chevaleresques, ils s'inspireront de ces chants populaires. Ils ne les copieront pas ; mais ils en prendront les héros, la matière et l'esprit.

Si l'on nous objecte que nos premiers épiques ont pu se contenter d'emprunter à la tradition orale les sujets et les héros de leurs poëmes, nous en conviendrons volontiers, à la condition d'ajouter qu'ils ont également pu les emprunter aux anciennes cantilènes, à ces chants rapides que tout un peuple chantait autour d'eux.

Telle est notre conclusion, que nous avions déjà formulée plus haut et sur laquelle nous aurons lieu de revenir plus loin, mais qu'il était rigoureusement nécessaire de remettre ici en bonne lumière.

Ce n'est donc pas au IX[e] siècle que s'est opérée la séparation définitive entre la poésie tudesque et la poésie française. Une étude plus attentive de la cantilène de saint Faron nous permet d'affirmer que cette séparation date au moins du VII[e] siècle.

En d'autres termes, nous avons alors gardé les habitudes chanteuses, les idées et les mœurs des Germains ; mais nous avons dès lors abandonné la langue tudesque, les héros germaniques et la matière épique des races barbares, pour consacrer désormais nos chants à notre propre gloire[1].

[1] M. Édelestand Duméril a publié tout un volume de *Poésies populaires latines antérieures au* XII[e] *siècle;* mais la Cantilène de saint Faron nous paraît, à peu de chose près, la seule poésie *populaire* de tout ce recueil. Les autres pièces sont, pour la plupart, de médiocres compositions de rhétorique : il est facile de le reconnaître à la facture des vers, aux allusions mythologiques, à l'em-

Néanmoins, il nous manquait encore un héros qui fût vraiment de nature épique.

Voici Charlemagne.

CHAPITRE X

CHARLEMAGNE PERSONNAGE ÉPIQUE

La poésie nationale des Franks n'avait plus de sujets ni de héros dignes d'être chantés par elle ; elle était destinée à périr.

Les cantilènes ont persisté pendant toute l'époque mérovingienne. Mais quels ont été leurs héros? Ceux des rois franks qui ont eu le plus de véritable grandeur et qui par là ont été le plus épiques. Et les sujets de ces chants primitifs ont été les plus célèbres victoires de la race franke pendant les VIe, VIIe et VIIIe siècles. Hélas ! il faut bien le dire : après Clovis, le sujet ne fut pas riche, et les héros furent de petite taille. A défaut de grands triomphes, on se rejeta sur de beaux épi-

phase, à l'étalage scientifique, à l'égotisme et à vingt autres caractères. Peut-on, par exemple, considérer comme réellement populaires les vers suivants sur la destruction d'Aquilée :

Ad flendos tuos, Aquileia, cineres,
Non mihi ullæ sufficiunt lacrymæ...

Est-ce qu'ils sont d'origine et de diffusion populaires, ces beaux vers sur Rome qui rappellent une des plus belles hymnes du Bréviaire romain :

O Roma nobilis, orbis et domina,
Cunctarum urbium excellentissima.

Que dire de ce chant à un jeune homme :

O admirabile Veneris idolum,

et de ces vers ampoulés que l'éditeur a intitulés : *Chant des soldats de Modène* :

O tu qui servas armis ista mœnia,
Noli dormire, moneo, sed vigila :
Dum Hector vigil astitit in Troja...

Presque toutes ces œuvres sont dues à quelques beaux esprits de couvent, désireux de faire voir qu'ils connaissaient leur antiquité païenne. Rien, rien rien de populaire.

sodes comme celui de saint Faron. Malgré tout, de dignes sujets et de grands héros manquèrent de plus en plus à nos cantilénistes. Bref, la Cantilène allait peu à peu disparaître et jeter au vent ses derniers accords, à moins qu'il ne sortît du sol quelque grand homme, quelque géant accomplissant des prodiges, capable de réveiller l'assoupissement des poëtes et de la poésie de son temps, véritablement épique en un mot, et de qui la gloire fût assez ample pour fournir la matière de plus d'une épopée.

Charlemagne paraît : il sauve notre poésie en lui fournissant un sujet et des héros épiques.

Charlemagne parut : l'Épopée ne périt pas. Il était temps : encore un siècle de petits rois et de petites guerres, et c'était fait de la grande poésie de nos pères. Nous sommes très-persuadé que sans Charlemagne nous ne posséderions pas nos chansons de geste[1]. Mais, tout au contraire, un observateur attentif n'a qu'à jeter un coup d'œil sur le Charlemagne de l'histoire pour s'écrier aussitôt : « Voilà le plus épique de tous les grands hommes. »

Rôle de Charlemagne dans l'histoire.

Il parut après que son père lui eut préparé les voies, dans lesquelles il entra avec une étonnante majesté. Il se fit une sorte de silence autour de lui, comme il s'en fait quand un grand homme se révèle. Et, jusqu'au dernier souffle de sa puissante poitrine, il ne démentit pas ce qu'on attendait de lui. Il fut à la fois grand conquérant, grand législateur, grand missionnaire. A la tête d'armées encore bien imparfaites, il traversa et retraversa l'Europe pendant plus de quarante ans, conquérant tout sur

[1] « Il est certain, nous objecte ici M. Paul Meyer, que sans Charlemagne nous posséderions beaucoup moins de chansons de geste, mais encore aurions-nous celles qui ont pour héros les Lorrains, Isembard et Gormond, Raoul de Cambrai, Godefroi de Bouillon, etc. » (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 327.) M. Paul Meyer ajoute qu'il y a eu des personnages vraiment épiques sous les Mérovingiens, et qu'il convient surtout de citer Dagobert et Charles Martel, dont notre épopée a réellement gardé le souvenir. Nous ne pensons pas, néanmoins, que ces exceptions infirment notre thèse. Car, sans Charlemagne, ces traditions mêmes n'auraient pas tardé à s'effacer et à disparaître.

son passage, et se hâtant d'organiser ses conquêtes. L'Allemagne, l'Italie, l'Espagne et la France furent le théâtre de ses magnifiques et nécessaires victoires. Dans ces quatre pays, il y avait avant lui je ne sais quelle faiblesse et multiplicité de gouvernement. Avec Charlemagne, il n'y eut bientôt qu'un seul roi, et les yeux de l'Occident chrétien se tournèrent vers Aix-la-Chapelle, avec un effroi mêlé de respect et presque d'amour. Charles contempla cette obéissance universelle, et crut que l'instant était venu de créer une unité chrétienne parmi ces peuples mal unis. Il se rappela qu'il y avait eu jadis un empire romain, et que le seul nom prononcé de ce redoutable empire faisait encore pâlir de peur les descendants de ceux qui l'avaient renversé. Il se crut assez grand pour honorer le titre d'empereur et n'en être pas diminué : il rétablit l'empire. Autant la pensée des Césars païens avait été jadis étroite et tyrannique, autant sa pensée fut vaste et généreuse. Il avait devant les yeux l'idéal de l'unité, et le poursuivait de tous ses efforts. Il réussit tant qu'il vécut : mais les mains de ses successeurs furent trop petites pour tenir le faisceau de tous les États de l'Europe chrétienne; ils le laissèrent tomber; tout se dénoua, et le grand éparpillement de la féodalité commença. Les conquêtes de Charles ne demeurèrent pas : ses lois restèrent. Il ne créa rien en matière de législation; mais, d'un fort coup d'œil, il découvrit, dans le chaos des lois barbares, tout ce qui était noble et durable. Il rendit la vie à ces bons éléments, et laissa mourir le reste. Tout ce corps de lois était incomplet, il le compléta, et la magnifique série de ses Capitulaires est la suite naturelle de la Loi salique et des autres lois germaines. Dans ses Capitulaires, il pense à tout; il s'élève à tout, il s'abaisse à tout. Mais on sent, par-dessus toutes choses, que ce grand cœur aime l'Église et la veut

toute belle et toute pure, *sine macula et sine ruga*. Il l'invite à réformer sa discipline, mais il l'invite avec une douceur toute filiale, et en s'agenouillant devant sa mère. Cinq grands conciles, ceux d'Arles, de Reims, de Tours, de Châlon-sur-Saône et de Mayence, font circuler dans le corps du clergé latin les flots d'un sang heureusement purifié. Charlemagne, d'ailleurs, vit clair pour l'Église dans l'avenir aussi bien que dans le présent. Il comprit d'avance qu'au milieu d'un désordre possible sous ses successeurs, une Église sans temporel serait une Église sans liberté. Pour que l'Église fût indépendante, il la confirma dans ses propriétés, et il avait l'esprit trop vaste pour croire sa couronne obscurcie par l'éclat de celle du Pape. On a fait gloire à Charles d'avoir créé l'Allemagne; il a fait mieux : il a créé le titre chrétien de l'Allemagne et de l'empire, qui consiste pour eux à rester toujours armés auprès de la Vérité désarmée. Ayant créé cet idéal et l'ayant légué à ses successeurs; ayant, lui qui savait si mal convertir, protégé dans tout son empire les travaux des véritables et pacifiques missionnaires, Charlemagne crut que son rôle était fini et se prépara à la mort. Il jeta un dernier regard sur son immense empire : il l'arrêta sur Rome, où le représentant de Jésus-Christ était libre; il le fixa sur l'Allemagne, où des essaims de missionnaires évangélisaient de toutes parts, et, chantant d'une voix encore énergique les dernières paroles du Sauveur sur la croix, il mourut en saint et en roi. La majesté de sa mort surpassa celle de son couronnement.

Rôle de Charlemagne dans la légende.

Et maintenant transportons-nous en France quelques années après sa mort. Le sens historique n'est pas né au sein de ce peuple encore jeune et amoureux des légendes. Pourrons-nous jamais nous faire une idée de l'effet produit sur les intelligences du IXe siècle par la grande figure de Charlemagne ? Ses lois, sa piété, ses

conquêtes, sont racontées avec frémissement; elles sont commentées, elles sont agrandies. L'absence de toute notion géographique permet à l'enthousiasme populaire de porter, jusqu'aux limites du monde, les limites des victoires du grand empereur. Son amour pour l'Église lui vaut, presque aussitôt après sa mort, les honneurs d'une canonisation populaire. Les clercs célèbrent son étonnante bravoure; mais les rudes soldats de ces siècles militaires en sont bien plus vivement épris. Préoccupée des invasions des Sarrasins, l'opinion publique suppose bientôt que Charles a été, pendant toute sa vie, aux prises avec les infidèles. La taille et les proportions du géant vont toujours en croissant. On concentre, on résume en lui l'esprit de haine contre les musulmans et de résistance opiniâtre à leurs dangereux envahissements. On oublie les guerres contre les Lombards, contre les Avares, contre les Wiltzes, contre les Saxons; ou plutôt on transforme en Sarrasins les Lombards, les Avares, les Wiltzes, les Saxons et tous les ennemis du fils de Pepin. Bref, on en vient aisément à croire que Charles n'a fait qu'une seule guerre durant tout son règne, et que cette seule guerre a été dirigée contre les musulmans. Mais quelle guerre héroïque! quels triomphes! quels désastres même! Les Méridionaux ont gardé le souvenir d'une défaite de l'arrière-garde de Charles dans les gorges des Pyrénées; cette défaite n'est pas l'œuvre des Sarrasins, mais des Gascons; qu'importe? il suffit qu'elle ait eu lieu au retour d'une expédition en Espagne, et bientôt elle est transformée en je ne sais quel sublime Waterloo, dont toute la France, pendant plusieurs siècles, s'enorgueillit avec raison plus que de cent victoires. En résumé, un double travail s'exécute sur l'histoire de Charlemagne. Les clercs jettent sur ce tissu sévère les perles des légendes pieuses, les soldats y jettent

l'éclat terrible des légendes militaires. Quelques années après la mort de Charlemagne, ce premier travail était à peu près terminé, et cette rapidité avec laquelle un grand homme devient un héros épique ne surprendra personne. Nos pères ont assisté au même phénomène. Plusieurs années après sa chute, Napoléon Ier était devenu un personnage épique. La critique moderne lui a retiré ces proportions légendaires; mais nous savons qu'il les a conservées durant plusieurs années, et notre enfance a été le témoin de ce triomphe de la légende et de l'épopée napoléoniennes.

Nous aurons lieu de voir, dans les plus anciennes, dans les meilleures chansons de geste, se refléter cette première splendeur de la légende caroline. Nous verrons jusqu'à quel point on avait donné les proportions épiques au père de Louis le Pieux. Nous entendrons la voix de ces poëtes primitifs devenir ardente, émue, frémissante, toutes les fois qu'elle prononce le nom de Charlemagne. Nous les entendrons répéter qu'il n'y aura jamais d'homme pareil jusqu'au dernier jugement [1]. Donnant à son corps la taille d'un géant, ils placeront aux côtés du grand roi un Ange qui est son ami familier et son conseil ordinaire [2]. Le soleil s'arrêtera à la voix de Charles comme il s'arrêta à la voix de Josué [3]. Au premier outrage, il se lèvera, plein d'une superbe colère, et s'écriera : « Que tous ceux qui m'ont méfait ne dorment pas, car Charles se réveille [4]. » Et enfin, après l'avoir représenté si terrible durant sa vie, ils le rendront redoutable encore après sa mort. Les cloches se mettent

[1] « N'iert mais tels hum desques à l'Deu juise. » (*Chanson de Roland*, vers 1337.)
[2] « As li un angle ki od lui soelt parler. » (*Chanson de Roland*, 2452.)
[3] « Pur Carlemagne fist Deus vertut mult grant : — Kar li soleilz est remés en estant. » (*Chanson de Roland*, 2450, 2459.)
[4] « A feire tost mes venjances venut est la vigille ; — Qui m'ont meffet non dorment : qe Karlons se reville. » (*Entrée en Espagne*; mss. français de la biblioth. Saint-Marc de Venise, XXI, f° 10, r°.)

en branle au passage de son corps. Dans son tombeau, à Aix-la-Chapelle, le vieil empereur n'est pas couché, non, il est assis. Il a son épée sur ses genoux, et la tient dans son poing droit. Et cette épée menace encore la race païenne[1] !

Conclusion : « Sans Charlemagne nous ne posséderions peut-être pas d'épopée nationale. »

Mais nous ne voulons pas tracer par avance tout le portrait du plus grand et du plus Français de tous les héros de nos chansons. Il fallait, encore une fois, il fallait un homme de cette dimension pour que l'Épopée française ne pérît pas. Sans lui, nous aurions peut-être mérité le reproche stupide qui nous est souvent adressé : « La France n'a pas la tête épique. » Avec lui, nous avons un avenir de deux cents épopées et de cinq cents ans de poésie épique.

CHAPITRE XI

LES CANTILÈNES A L'ÉPOQUE CARLOVINGIENNE. SÉPARATION DÉFINITIVE ENTRE LES CHANTS TUDESQUES ET LES CHANTS ROMANS

La France carlovingienne se divise en deux régions. Dans l'une le peuple chante en tudesque ; dans l'autre il chante en roman.

Il y a trente, quarante, soixante ans que Charlemagne est mort. Ses successeurs, pauvres princes médiocres, pauvres épaules tremblantes, ne sont pas de force à soutenir le poids de cette lourde et magnifique unité de l'Eu-

[1] « Teil sepolture n'aura mais rois en terre : — Il ne gist mie, ainçois i siet acertes ; — Sur ses genolz l'espée an son poin destre, — Encor manace la pute gent averse.... » (*Couronnement Looys*, Biblioth. nat., fr. 1448, f° 90 v°.)

rope chrétienne. Il pourrait encore y avoir un grand empire; mais il n'y a plus de grands empereurs. C'est alors que l'on assiste à un spectacle étrange. On voit de grands groupes se rassembler, çà et là, sur la surface de cet immense empire : ce sont les nations modernes qui se forment d'elles-mêmes, et presque par instinct. Sentant qu'il n'y a pas dans le monde un génie assez puissant pour continuer après Charlemagne les traditions du nouvel empire romain, elles se dirent qu'à défaut de cette trop difficile unité, il leur fallait en chercher une autre qui fût principalement fondée sur le langage de tant de peuples différents. Les serments de 842 sont un symptôme éloquent de ce nouvel état de choses. A côté de la langue allemande, on y entend (ô bonheur!) le premier retentissement, vraiment puissant, de notre chère langue française: *Pro Deo amur et pro christian poblo salvament*. Bref, la France se pose devant l'Allemagne, et affirme nettement son indépendance. La grande séparation de l'élément tudesque et de l'élément roman est irrévocablement accomplie. Chacune de ces deux nationalités a dès lors et aura toujours ses destinées particulières. Et il en sera de même pour chacune de ces deux épopées et de ces deux poésies.

Cependant il faudrait ici se garder d'aller trop loin. Il y a encore à l'est et au nord de la France du IXe siècle un certain nombre de pays où l'élément germanique a gardé quelque chose de son ancienne prépondérance, et où les chants populaires conservent encore la physionomie et la langue tudesques. Il est vrai que le christianisme pénètre intimement ces chants; il est vrai qu'ils sont consacrés à des héros véritablement français. Mais enfin ils sont encore allemands, et ce sont des *lieder*. Le *Ludwigslied* en est le type.

En 881, surexcités par une indignation légitime contre

Le *Ludwigslied* considéré comme le dernier type des *lieder* ou cantilènes tudesques que l'on chantait en France.

les sauvages ennemis de la chrétienté, contre les pillards normands, les Français poussèrent enfin l'indignation jusqu'à l'audace, et marchèrent au-devant de leurs oppresseurs. Dans les rangs de ces païens était un traître, sorte de Judas ou de Ganelon qui livrait à la fois son pays et son Dieu; il s'appelait Isembard et était avoué de Saint-Riquier. Le chef des Normands était Gormond. Furieux, exaspérés à la fois contre les hommes du Nord et contre leur infâme allié, les chrétiens, commandés par Louis III, fils de Louis le Bègue, se jetèrent sur les envahisseurs. C'était à Saucourt, en Vimeu. La journée fut belle, et les poëtes de France eurent une nouvelle victoire à célébrer[1]. Ils n'y manquèrent pas.

On a pu dire, on a dit que le *Ludwigslied*[2] est d'origine ecclésiastique, et que ce petit poëme « n'est pas sorti du peuple ». Mais on n'a pas osé aller plus loin, et l'on a bien été forcé d'avouer que cette œuvre « a été populaire », au moins « pour un temps[3] ». C'est tout ce que nous dési-

[1] Cette bataille est racontée par Hariulphe, auteur de la *Chronique de Centule* (cap. xx) : De Guaramundo, rege pagano, sub quo ecclesia nostra combusta est (*Spicilegium* de D'Achery, IV, 518); par Albéric de Troisfontaines (*Historiens de France*, IX, p. 58); par Lambert d'Ardres, etc. Le roi Louis mourut sept mois après sa victoire, le 4 août 882. Or, la chanson fait des vœux *pour la santé* du roi vainqueur. Donc elle est antérieure à sa mort et, par conséquent, au 4 août 882.

[2] Le *Ludwigslied* a été longtemps perdu. Mabillon eut l'heureuse fortune de le retrouver. C'est un Allemand, Jean Schilter, qui publia pour la première fois la cantilène de Saucourt; c'est un Allemand, M. Hoffmann de Fallersleben, qui, en 1837, l'a éditée pour la seconde fois et en a accompagné le texte d'une traduction devenue nécessaire.

[3] M. Gaston Paris dit du *Ludwigslied* que « ce poëme n'est pas, à proprement parler, une chanson populaire, et qu'il ne faudrait pas juger les autres d'après lui. C'est l'œuvre d'un moine et non d'un guerrier » (*Histoire poétique de Charlemagne*, p. 48). Cf. Gervinus (*Geschichte der deutschen Dichtung*, Leipzig, 1853, I, p. 84) et Gödeke (*Deutsche Dichtung im Mittelalter*, Hanovre, 1854, p. 21). — D'après M. Paul Meyer (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 328), le *Ludwigslied* est une œuvre qui fut populaire pour un temps, mais qui n'est pas venue du peuple. Et le caractère religieux de toute la pièce indique une origine ecclésiastique. — C'est à tort, d'ailleurs, que dans notre première édition, nous avions (I, p. 58) établi un rapprochement entre le *Ludwigslied* et certains fragments d'un poëme français découvert par M. de Ram, et que M. de Reiffemberg a publié sous ce titre : *La mort du roi Gormond* (Chronique de Philippe Mousket, II, p. x). M. Paul Meyer nous a fait observer

rons constater. Nous confessons d'ailleurs, fort volontiers, que c'est une cantilène religieuse autant qu'un chant militaire et national. L'importance de ces quelques vers n'en est pas moins considérable.

Donc, à la fin du IX[e] siècle, sur les bords de la Somme, la race française se trouva certain jour en présence des envahisseurs normands, et une grande bataille se livra, où ces bandits furent vaincus. Et cette victoire donna lieu à un chant tudesque[1]. D'où je tire cette conclusion

avec raison que ce poëme renferme des faits dont il n'y a pas trace dans le *Ludwigslied* (l. l., p. 328), et M. Bartsch a pu conclure scientifiquement « qu'il n'y a pas, en réalité, le moindre rapport entre les deux poëmes. » (*Revue critique*, 1866, n° 52).

[1] TEXTE DU LUDWIGSLIED (traduit par M. Paulin Paris, *d'après la traduction d'Hoffmann*) : « Je connais un roi nommé le seigneur Louis, — Qui sert Dieu volontiers et que Dieu récompense.— Enfant, il perdit son père. Il en fut consolé : — Car Dieu le prit en grâce et devint son tuteur. — Il lui donna de bonnes qualités, des serviteurs fidèles — Et un trône en France. Puisse-t-il en jouir longtemps ! — Il entra en partage de l'héritage avec Carloman — Son frère : ce fut pour tous deux un bonheur. — Mais, cela fait, Dieu voulut l'éprouver — Et voir si, dans sa jeunesse, il soutiendrait l'adversité. — Il permit aux Normands de passer la mer, — Afin que les Francs reconnussent leurs péchés, —Pour détruire les uns et pardonner aux autres. — L'homme de mauvaise vie se soumit à l'expiation ; — Le voleur, repentant de ses méfaits, — S'imposa des jeûnes et devint honnête ; — Le meurtrier, le ravisseur, — Le fourbe, tous firent pénitence.—Mais le Roi craignait et l'empire était troublé ; — La colère de Jésus-Christ passait sur le pays ; — Dieu enfin eut pitié. — Voyant ces calamités, — Il ordonna au roi Louis de chevaucher : — « Louis, « ô roi, secourez votre peuple,— Si durement mené par les hommes du Nord. » — Louis chevaucha contre les hommes du Nord, — Et Dieu fut loué par ceux qui se confiaient en lui. — Tous dirent (au roi) : « Seigneur, nous vous attendions. »— Et le bon roi Louis leur répondit : — « Consolez-vous, mes compagnons, mes défenseurs ; — Je viens, envoyé par Dieu, qui m'a donné ses ordres. — Je réclame vos conseils pour le combat, — Et je ne m'épargnerai pas jusqu'à votre délivrance. — Je veux que les serviteurs de Dieu me suivent. — La vie nous est laissée tant qu'il plaît à Jésus-Christ : — S'il veut nous faire mourir, il en est le maître. — Quiconque suivra la volonté de Dieu — Sera récompensé, s'il survit, dans sa personne ; — S'il meurt, dans sa famille. »— Alors il prit une targe et une lance, il poussa son cheval,— Impatient de se venger des ennemis. — En peu de temps il joignit les hommes du Nord — Et rendit grâces à Dieu de les avoir joints. — Il s'avança vaillamment, entonna un saint cantique ; — Toute l'armée chanta avec lui *Kyrie eleison*, — Et, quand finit le chant, le combat commença. — On vit le sang monter au visage des Francs. — Chacun fit son devoir, mais nul n'égala le roi Louis — En force, en adresse ; il avait de qui tenir.— Il abattit les uns, perça les autres,— Et versa à ses ennemis une boisson très-amère. A la male heure furent-ils nés ! — Dieu soit loué ! Louis est victorieux. — Gloire à tous les saints ! la victoire est au Roi. — Seigneur, conservez-le dans sa grandeur ! »

que, tout au moins, sur la frontière septentrionale et orientale de la France, il y eut, au IXᵉ siècle et plus tard, une bande de terre plus ou moins large où la langue tudesque fut encore en honneur et où les chants populaires furent encore chantés en cette langue. Cette conclusion nous semble rigoureuse[1].

Les cantilènes romanes deviennent de plus en plus nombreuses. Telle est la cantilène de sainte Eulalie; tels sont les chants populaires, dont saint Guillaume est le héros, etc.

Mais, si l'on en excepte cette lisière qui tantôt était allemande et tantôt commune aux deux langues, il faut se hâter d'avouer que, sur toute la surface de la France, les cantilènes étaient romanes.

Elle est romane, cette charmante Cantilène de sainte Eulalie qui est une œuvre du IXᵉ et peut-être du Xᵉ siècle[2],

[1] Nous ne voulons point parler ici de deux documents auxquels nous avions peut-être donné trop d'importance dans la première édition de ce présent livre, et qui n'ont véritablement aucun rapport direct avec l'histoire de notre épopée. Il s'agit. en premier lieu, de ce fragment d'épopée tudesque, *Hiltibraht enti Hadhubrant* (combat d'Hildebrand et d'Hadebrand), qu'on a retrouvé dans la couverture d'un manuscrit de Fulde, et que les paléographes ont jugé écrit au VIIIᵉ ou IXᵉ siècle (voy. la traduction que nous avons donnée, 1ʳᵉ édition, I, p. 55). Ce fragment, où figurent plusieurs héros des *Nibelungen*, ne saurait, à aucun égard, être considéré comme une cantilène, et il appartient tout entier à l'histoire de l'épopée allemande. = Quant au *Waltharius*, nous ne nous étions pas mépris sur la valeur de ce poëme, où rien, disions-nous, « n'intéresse l'historien de la poésie française ». Le *Waltharius* est un poëme latin, une sorte de centon virgilien du Xᵉ siècle qui fut, dans l'abbaye de Saint-Gall, commencé par Gerald et achevé par Ekkehard I (*Casus Sancti-Galli*, cap. IX, *Scriptores* de Pertz, II, 118). Ce n'est, à vrai dire, qu'une traduction de l'allemand, et l'on peut admettre avec M. Gaston Paris (*Histoire poétique de Charlemagne*, p. 51) que l'original tudesque était, sans doute, un de ces chants appartenant au cycle des Nibelungen qu'avait fait rassembler Charlemagne. (Cf. Paul Meyer, l. l., *Recherches sur l'épopée française*, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1867). Voici, du reste, le sommaire de tout le poëme : « Attila, roi des Huns, réduit à merci les Franks, les Burgundes et les Aquitains, qui se voient dans la nécessité de lui donner des otages. Ces otages, ce sont Hagen, fils d'un chef frank, Hildunt ou Hildegonde, fille du roi bourguignon, Walther, fils du roi aquitain. Les trois captifs d'Attila parviennent à s'enfuir; Hildegonde devient la femme de Walther. Celui-ci, à peine échappé aux mains d'Attila, entre en lutte avec les Franks et avec son ancien compagnon de captivité, avec Hagen lui-même. Après une guerre horrible, les deux adversaires se réconcilient, et le poëme se termine par leur baiser de paix. » Nous renvoyons à la lecture du poëme lui-même, qui a été publié plusieurs fois, et notamment par M. Edelestand Duméril, en ses *Poésies populaires latines antérieures au XIIᵉ siècle* (pp. 313-377). La dernière édition est celle de MM. Scheffel et Holder, à Stuttgart (1874).

[2] La Cantilène de sainte Eulalie a été découverte, le 28 septembre 1837, par M. Hoffmann de Fallersleben, à la bibliothèque de Valenciennes (B, 5, 15), parmi les manuscrits de cette abbaye de Saint-Amand, qui était située entre

et où il faut voir le premier monument de notre poésie nationale[1].

Tournai et Valenciennes. = Elle fut publiée une première fois en 1837, et une seconde fois en 1845, par J. F. Willems, dans ses *Elnonensia* (in-8°, Gand); puis, par M. Diez, en 1846 (*Altromanische Sprachdenkmale*, pp. 15-32); par M. de Chevallet (*Origine et formation de la langue française*, I, 286); par M. Littré (*Journal des savants*, octobre 1858, et *Histoire de la langue française*, II, 288); par M. Paul Meyer (*Note sur la métrique du chant de sainte Eulalie*, dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 5e série, t. XI, et chez Franck, 1861, in-8°); par M. Gaston Paris (*Etude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, 1862, pp. 129, 130), qui en prépare une nouvelle édition pour son livre intitulé : *Les plus anciens monuments de la langue française*, par M. Bartsch (*Chrestomathie française*, 1866, p. 3), etc. = La versification de cette cantilène a donné lieu à de longues dissertations. M. Littré en a voulu réduire tous les vers à la forme décasyllabique. M. Paul Meyer n'y a vu au contraire qu'une série de petites strophes de deux vers, « dont les demi-strophes auraient, deux par deux, le même nombre de syllabes, tantôt neuf, tantôt dix ou onze ». Enfin, M. Gaston Paris a combattu le système de M. Meyer, en prétendant que l'auteur de la cantilène n'avait réellement tenu compte que des syllabes accentuées. Nous nous rangerions plus volontiers à l'avis de M. Paul Meyer; mais sans admettre, avec lui et avec M. Bartsch, l'assimilation complète de cette cantilène aux proses notkériennes. Cette thèse, cependant, a été reprise tout récemment par M. Suchier, qui affirme que le Chant de sainte Eulalie est servilement calqué sur une séquence latine (*Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, N. F., I. 4).

[1] TEXTE ET TRADUCTION DE LA CANTILÈNE DE SAINTE EULALIE :

Buona pulcella fut Eulalia :
Bel avret corps, bellezour anima.
Voldrent la veintre li Deo inimi,
Voldrent la faire diaule servir.
Elle n'out eskoltet les mals conselliers
Qu'elle Deo raneiet chi maent sus en ciel.
Ne por or ned argent ne paramenz,
Por manatce regiel ne preiemen,
Neule cose non la povret omque pleier
La polle sempre non amast lo Deo menestier.
E por o fut presentede Maximiien
Chi rex eret à cels dis sovre pagiens.
El li enortet dont lei nonque chielt
Qued elle fuiet lo nom christiien.
Ell' ent adunet lo suon element :
Melz sostendreiet les empedementz
Qu'elle perdesse sa virginitet;
Por o s'furet morte à grand honestet.
Enz en l' fou la getterent, com arde tost.
Elle colpes non avret, por o no s'coïst.
A czo no s'voldret concreidre li rex pagiens.
Ad une spede li roveret tolir lo chieef.
La domnizelle celle kose non contredist :
Volt lo seule lazsier, si ruovet Krist.
In figure de colomb volat à ciel.
Tuit orem que por nos degnet preier
Qued avuisset de nos Christs mercit,
Post la mort, et à lui nos laist venir
Par souue clementia.

Eulalie fut une bonne vierge; — Elle avait un beau corps, une âme plus belle. — Les ennemis de Dieu la voulurent vaincre, — Voulurent la faire servir le diable. — Mais jamais elle n'écouta les méchants qui lui conseillent — De renier Dieu qui est là-haut dans le ciel. — Ni pour or, ni pour argent, ni pour parure, — Ni devant les menaces du roi, ni devant ses prières, — On ne put jamais plier — La jeune fille à ne pas aimer le service de Dieu.—

Ils étaient certainement romans, ces chants populaires dont nous parle, au XI[e] siècle, l'auteur de la *Vie de saint Guillaume* de Gellone, et qui étaient depuis longtemps consacrés à son héros « dans tous les royaumes et dans toutes les provinces, chez toutes les nations et dans toutes les villes » ; elles étaient romanes, ces cantilènes de saint Guillaume que les jeunes gens chantaient en chœur, *modulatis vocibus*, et qui charmaient les veillées militaires ou religieuses de ces temps primitifs[1].

Elles étaient également romanes, ces cantilènes qui ont dû, dans le même temps, être consacrées à Charlemagne, à Roland, à Ogier. Et, en effet, si Guillaume a été le héros de tant de chants populaires, comme le prouve sa *Vie*, qui oserait prétendre que Charlemagne, Roland et Ogier aient été moins populaires et moins poétiques[2]?

C'est pourquoi on la présenta à Maximien, — Qui était, en ce temps-là, roi des païens. — Il l'exhorte, mais elle ne s'en soucie guère, — A quitter le nom chrétien. — Elle rassemble toute sa force. — Plutôt elle souffrirait la torture — Que de perdre sa virginité. — C'est pourquoi elle est morte à grand honneur. —Ils la jetèrent dans le feu pour qu'elle y brûlât vive.— Elle était toute pure; c'est pourquoi elle ne brûla point. — Le roi païen ne se voulut pas rendre à cela. — Avec une épée lui fit couper la tête.— La demoiselle n'y contredit pas : — Elle veut quitter le siècle, elle en prie le Christ. — Sous la forme d'une colombe, elle s'envole au ciel. — Supplions-la tous de vouloir bien prier pour nous, — Afin que le Christ ait merci de nous — Après la mort, et nous laisse venir à lui — Par sa clémence.

[1] TEXTE DE LA VITA SANCTI WILLELMI : « Quæ enim regna, quæ provinciæ et quæ gentes, quæ urbes Willelmi ducis potentiam non loquuntur, virtutem animi, corporis vires, gloriosos belli studio et frequentia triumphos? Qui chori juvenum, qui conventus populorum, præcipue militum ac nobilium virorum, quæ vigiliæ sanctorum dulce non resonant et modulatis vocibus decantant qualis et quantus fuerit; [quam gloriose sub Carolo glorioso militavit; quam fortiter] quamque victoriose barbaros domuit et expugnavit; quanta ab eis pertulit, quanta intulit, ac demum de cunctis regni Francorum finibus crebro victos et refugas perturbavit et expulit ? Hæc enim omnia et multiplex vitæ ejus historia, cum adhuc ubique pene terrarum notissima habeantur, nec modo ad hanc descriptionem pertinere videantur, jam nunc, ad ea quæ religio beati viri et sanctitas expostulat, manus laborare incipiat et calamus. » (*Vita auctore gravi sæculo* XI *scripta*, Acta sanctorum maii, VI, 801. Mabillon, qui a attribué cette œuvre au IX[e] siècle, l'a également publiée dans ses *Acta sanctorum Ordinis sancti Benedicti*.)

[2] G. Paris cite ici, à l'appui de cette théorie des cantilènes romanes, la chanson française du X[e] siècle, d'après laquelle aurait été écrit *Raoul de Cambrai*. Mais cette chanson est-elle une cantilène? Il y a doute. (Cf. *Histoire poétique de Charlemagne*, pp. 47-48.)

Et ne me dites pas qu'ici déjà nous avons affaire à des chansons de geste, et non pas à des cantilènes.

Ne m'alléguez pas ces *vulgaria carmina* dont parle le poëte saxon et dont nous aurons lieu de reparler tout à l'heure; ne m'alléguez pas ces chants populaires dont Ermoldus Niger atteste l'incomparable popularité. De tous les mots employés par ces deux poëtes, on peut conclure qu'il s'agit ici de chants rapides et brefs : *Plus populo resonant quam canat arte melos*.

Le texte de la *Vie de saint Guillaume* est d'ailleurs, à cet égard, d'une incomparable clarté. L'auteur n'y fait aucune allusion à des chanteurs de profession, à des jongleurs; mais il nous dit que ces cantilènes étaient sur les lèvres de tout un peuple. Donc, ce n'étaient pas des épopées, mais des chants lyrico-épiques, mais des cantilènes. La preuve est véritablement mathématique.

L'Épopée cependant n'était plus absente, et elle coexistait déjà avec ces chants populaires. Nous sommes très-portés à croire qu'il y eut réellement des chansons de geste dès le xe siècle.

Premiers germes visibles de l'Épopée française.

Peut-être au IXe. Mais cette hypothèse est téméraire.

Au XIe siècle, le doute n'est plus permis. Et quand, au siècle suivant, Orderic Vital nous dit au sujet de ce même Guillaume : *Vulgo canitur a joculatoribus de illo cantilena*[1], il se borne à constater le fait évident de la diffusion de nos premières chansons de geste. Ce n'est plus à des cantilènes qu'il fait allusion, mais aux plus anciennes branches du cycle de Guillaume au court nez[2].

[1] *Orderici Vitalis Historia ecclesiastica*, lib. VI (édition de la Société de l'histoire de France, III, pp. 5-6).

[2] Nous ne voulons pas ici faire usage de plusieurs textes où le mot *cantilenæ* peut offrir des difficultés ou des doutes. C'est, d'abord, un texte d'Ekkehard que personne, peut-être, n'a cité avant nous : « Aerbo quem in venatu a visonta bestia confossum VULGARES ADHUC CANTILENÆ RESONANT. » (*Ekkehardi Uraugiensis abbatis Chronicon universale, anno* 1104.) = Un passage d'Hariulphe mérite de fixer tout aussi vivement l'attention. Cet Hariulphe, auteur

Voici que nous assistons enfin à la première floraison de l'épopée française. Ce printemps s'est bien fait attendre.

CHAPITRE XII

LA FRANCE DES IXe ET XIe SIÈCLES RÉUNIT ENFIN TOUTES LES CONDITIONS NÉCESSAIRES A LA PRODUCTION D'UNE ÉPOPÉE NATIONALE. NAISSANCE DE CETTE ÉPOPÉE

Les IXe et Xe siècles peuvent être considérés comme une époque primitive.

Il semble qu'à la fin du IXe siècle ou au commencement du Xe, la France réunissait enfin toutes les conditions nécessaires à la production de la véritable Épopée.

On ne saurait tout d'abord contester le caractère vraiment primitif de cette époque. Il est vrai qu'il y a plusieurs sortes d'époques primitives et que le Xe siècle ne ressemble point aux temps homériques. Mais enfin, si l'on en excepte la société cléricale, qui était lettrée et

du *Chronicon Centulensis abbatiæ seu Sancti Richarii*, est mort en 1143. D'Achery a publié intégralement cette précieuse Chronique qui s'étend de 625 à 1088 (*Spicilegium*, IV, 419-616). Le passage qui nous intéresse se rapporte au fameux roi Gormond qui est un des héros de la Cantilène de Saucourt, et c'est de cette défaite des Normands qu'Hariulphe veut parler quand il dit : « *Quomodo sit factum, non solum historiis*, SED ETIAM PATRIENSIUM MEMORIA RECOLITUR ET CANTATUR » (cap. XX, p. 518 de l'édition de d'Achery). = Il ne reste plus qu'à citer Albéric de Trois-Fontaines. Cet historien du XIIIe siècle fait plusieurs fois allusion aux *cantilenæ*, aux *cantilenæ heroïcæ*, aux *fabulæ* des *cantores gallici*, etc., etc. (voy. l'édition de Leibnitz, ou celle du *Scriptores* de Pertz, aux années 770, 772, 779 et 866). Albéric s'est défié de la vérité historique de ces chants qu'il cite si volontiers, mais il ne les croit pas cependant inutiles à l'histoire. Ses *heroïcæ cantilenæ* sont des chansons de geste. Quant aux *cantilenæ* d'Ekkehard et à celles d'Hariulphe, nous y verrions plutôt des cantilènes.

savante, ces hommes de l'an 900 ou de l'an 1000 étaient réellement d'un esprit simple et tout à fait aptes à préférer la légende à l'histoire. Il est même permis de dire qu'il y a eu, après Charlemagne, une recrudescence de simplicité, très-favorable au travail de la légende épique.

1° Il y a alors, en France, un milieu national et religieux.

Cette société offrait une physionomie toute militaire et héroïque. Toujours en lutte, toujours en fièvre, toujours en armes, et debout. Véritablement on n'avait guère le temps de songer au repos, et tous les hommes de guerre (il n'y avait que des hommes de guerre) ressemblaient alors à notre Guillaume d'Orange, lequel, dans le beau poëme d'*Aliscans*, revient, tout couvert de son sang et plus qu'à moitié mort, de cette effroyable bataille contre les Sarrasins qui a duré plusieurs jours. Sa femme lui crie sur-le-champ : « Cours à Paris, va chercher des » vengeurs, pars! » Il ne prend pas le temps de se désarmer, et se remet en route tout sanglant[1]... Tels étaient les chevaliers du xe siècle. Là, tout près d'eux, dans tous les châteaux voisins, ils avaient des ennemis contre lesquels ils ne cessaient de combattre, soit par la violence, soit par la ruse. Puis, c'étaient les Normands au nord et les Sarrasins au midi. Ces derniers étaient en voie de devenir les grands ennemis du nom chrétien, et la chrétienté de ce temps-là semblait avoir l'oreille clouée au sol pour entendre ce bruit sourd des envahisseurs musulmans qui s'approchaient. On parlait, à voix basse, de toutes les infamies dont ils se rendaient coupables et du tombeau de Jésus-Christ qui était au pouvoir de ces maudits. On s'imaginait de plus en plus que le grand empereur Charles n'avait eu durant toute sa vie qu'à lutter contre ces mécréants. On grinçait des dents contre ces conquérants de l'Espagne qui avaient aussi envahi la

[1] *Aliscans*, vers 1365-2046. — Voy. l'analyse de cette Chanson à la fin de notre tome III.

France et n'avaient pas été bien loin de la conquérir. Et c'étaient surtout ces invasions, parfois victorieuses, qui fournissaient à l'Épopée une matière digne d'elle. Nous ne nous rendrons jamais un compte bien exact du retentissement merveilleux qu'avaient encore, dans la France du IX[e] siècle, la victoire de Charles-Martel à Poitiers, en 732, la défaite de Roland à Roncevaux, en 778, et celle du comte Guillaume à Villedaigne, en 793. C'est à peine si les historiens consacrent deux lignes à cette dernière bataille qui mit réellement en péril toutes les destinées de la chrétienté et de la France. Les Sarrasins étaient là cent mille, et furent vainqueurs. Sans l'admirable résistance de Guillaume, et s'il s'était fait battre d'une autre façon, c'en était fait : les Musulmans arrivaient aisément jusqu'à la Loire. On peut dire qu'à cette époque et tant que durèrent ces prodigieux événements, tout le peuple chrétien fut haletant d'angoisse. C'est qu'en vérité il s'agissait pour lui d'être ou de ne pas être. Voilà, voilà un sujet d'Épopée.

2° Des souvenirs se rapportant à des faits extraordinaires et douloureux.

Et quels héros ! A côté de ce Charlemagne dont nous craignons de n'avoir point parlé dignement, nous trouvons des géants comme Guillaume, Roland et Ogier, qui vont facilement devenir le centre de nos grands cycles épiques. Roland, qui semble avoir tous les traits de l'Achille antique, est le type inimitable du courage jeune et emporté ; Guillaume, de la fidélité ; Ogier, de la rébellion. Tous finissent en saints après avoir vécu dans les larmes et s'être montrés dignes de la couronne du martyre ; tous ont la double auréole de la douleur et de la sainteté ; tous sont épiques. D'ailleurs, la France qui les célèbre, la France vient enfin de trouver ses véritables limites et de se constituer à l'état de nation[1].

3° Des héros qui sont la personnification exacte de leur pays et de leur temps.

[1] « Le nom de France, dans le *Roland* (qui est du XI[e] siècle), est donné CENT SOIXANTE-DIX FOIS à tout l'empire de Charlemagne, lequel, en dehors de la France

Et, enfin, une langue dont la formation est suffisamment achevée.

Elle a une langue qu'elle balbutiait depuis plusieurs siècles et qu'elle parle maintenant d'une voix assurée et forte. Il ne lui manquait que cette dernière condition pour pouvoir enfin s'élever au delà de la poésie des cantilènes, et pour mériter ce « quelque chose de mieux » qui s'appelle une épopée.

Puis donc que nous sommes en présence d'une époque primitive, de faits et de héros épiques; puisque notre France a le sentiment de sa nationalité et qu'elle possède enfin une langue digne d'elle, nous pouvons dire que les temps de l'Épopée sont venus.

Arguments en faveur de cette date originelle que nous donnons à notre épopée (fin du Xe siècle).

Cette première apparition de notre Épopée, à quelle époque précise convient-il de la placer?

Est-ce au xe siècle?

Parmi les arguments qu'on a mis récemment en lumière pour justifier cette date et soutenir cette thèse, il en est dont on ne saurait faire estime; il en est d'autres qui sont médiocres; il en est enfin qui, sans déterminer en nous la certitude, nous forcent à dire: « C'est probable. »

Telles sont les trois groupes de preuves qu'il nous faut successivement passer en revue.

J'avoue, encore un coup, que je ne suis aucunement sensible à l'argument tiré de ces mots : *vulgaria car-*

proprement dite, renferme, d'après notre chanson, la Bavière, l'Allemagne, la Normandie, la Bretagne, le Poitou, l'Auvergne, la Flandre, la Frise, la Lorraine et la Bourgogne. C'est ainsi qu'Aix-la-Chapelle est en France, et qu'on se trouve également en France au sortir des Pyrénées. Il est vrai qu'en plusieurs autres passages de notre poëme, ce même mot « France » est employé dans un sens plus restreint et pour désigner le pays qui correspondait au domaine royal avant Philippe-Auguste (voy. la nomenclature des dix corps d'armée de Charlemagne, vers 3014 et s.). Mais il ne faut pas perdre de vue le sens général et qui est, à beaucoup près, le plus usité. En résumé, le pays tant aimé par le grand empereur, c'est notre France du nord avec ses frontières naturelles du côté de l'est, et ayant pour tributaire toute la France du midi. (*L'Idée politique dans les Chansons de geste*, par L. G., p. 84.)

mina et *cantilenæ*[1], que l'on trouve dans plusieurs textes du IX[e] siècle. Rien ne prouve qu'il s'agisse ici de chansons de geste, et, presque toujours, le contexte nous fait voir jusqu'à l'évidence qu'il est uniquement question de chants populaires, de cantilènes sans art, de rondes et de complaintes chantées par tout un peuple. Tel est le sens des fameux vers du poëte saxon[2] et d'Ermoldus Niger[3]; tel est le sens de ce mot non moins célèbre de l'Astronome limousin : « Je n'ai pas besoin, s'écrie-t-il, de vous dire les noms des héros tombés à Roncevaux. -- Et pourquoi? — Parce qu'ils sont connus du vulgaire; *quia vulgata sunt*[4]. » C'est une allusion aux cantilènes rolandiennes. C'est cela, et rien de plus[5].

Il y a dans Aimoin un texte qui m'a fait réfléchir plus longtemps. C'est ce passage, plusieurs fois cité, où, parlant de ces Bourguignons du X[e] siècle qui étaient de véritables Français, il nous apprend qu'ils se faisaient

[1] Nous avons dû citer plus haut les paroles de M. Paul Meyer disant : « Je suis porté à regarder comme de véritables chansons de geste les *vulgaria carmina* et les *cantilenæ* dont parlent les auteurs du IX[e] siècle. » (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 41.) Ailleurs, il n'admet comme ayant été influents sur l'Épopée que les *vulgaria carmina* ayant un caractère narratif. (*Ibid.*, p. 35.)

[2] « Est quoque jam notum : VULGARIA CARMINA magnis — Laudibus ejus avos et proavos celebrant. — Pippinos, Carolos, Hludovicos et Theodricos — Et Carlomannos Hlotariosque canunt. »

[3] « Hæc CANIT orbis ovans VULGOQUE resultant; — Plus populo resonant quam canat arte melos. » (II, 191, 192.)

[4] « Quorum nomina, quia vulgata sunt, dicere supersedi. » (*Vita Hludovici imperatoris;* Pertz, *Scriptores*, II, 508.) = Dans un manuscrit d'Eginhart, conservé à la Bibliothèque nationale (lat. 5354, XI[e] siècle), la *Vita Karoli* se termine par ce commentaire : « Reliqua actuum ejus [Karoli], seu *ea quæ in carminibus* VULGO CANUNTUR *de eo*, non hic pleniter descripta. » (G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 50.)

[5] M. d'Héricault cite, à l'appui de sa théorie des cantilènes préexistantes, un texte de Thegan en sa *Vita Hludovici imperatoris* (cap. XIX; *Historiens de France*, VI, p. 78). Suivant M. d'Héricault, ces poëmes populaires « seraient entrés, pour une partie importante, dans l'éducation de Louis le Pieux ». Or, Thegan se contente de dire : « POETICA CARMINA GENTILIA *quæ in juventute didicerat respuit, nec audire, nec docere voluit.* » Qui ne voit que les « *poetica carmina gentilia* » signifient uniquement les poëtes de la gentilité, les poëtes de l'antiquité païenne, pour lesquels Louis le Débonnaire eut toujours un dégoût prononcé? Ce sens ne nous semble pas douteux. Et il n'est ici question ni de cantilènes, ni de chansons de geste.

précéder au combat par un chanteur de profession, par un véritable jongleur. Et ce jongleur, dit-il, leur chantait les exploits de leurs ancêtres et les anciennes guerres[1]. C'est là sans doute une formule, j'allais presque dire un cliché « renouvelé de Tacite et d'Eginhart ». Mais enfin, me voilà plongé dans le doute, et la présence de ce jongleur que l'on charge d'une telle mission, me fait supposer que nous pourrions avoir affaire à des poëmes d'un certain développement. Eh! s'il s'agissait de cantilènes, tous ces Français de la Bourgogne les eussent chantées en chœur.

Néanmoins c'est vague.

Mais voici qui peut-être semblera plus précis.

Ces argumens sont tirés de certains personnages de la *Chanson de Roland*, et surtout du fragment de la Haye, etc.

Si j'ouvre aujourd'hui la plus ancienne version de la *Chanson de Roland* qui soit parvenue jusqu'à nous et qui est de la fin du XIe siècle, je suis frappé de certains noms de héros qui ont une physionomie particulièrement historique. Je ne veux certes point parler de Charlemagne ni de Roland, mais de ce duc de Normandie, Richard, et de ce comte d'Anjou, Geoffroi, qui jouent un rôle si considérable dans la vieille chanson. Ces noms, je les connais. Il s'agit visiblement de Richard Ier, dit Sans-Peur, qui mourut en 996, et de Geoffroi, dit Grise-Gonnelle, qui mourut en 987. D'où vient qu'ils ont trouvé place dans une légende qui, comme celle de Roland, a ses racines dans le VIIIe siècle? A quel titre y figurent-ils? Qu'y viennent-ils faire?

La réponse est bien simple : « Ces personnages ont été sans doute introduits dans la légende de Roland à l'époque où vécurent Richard-sans-Peur et Geoffroi Grise-Gonelle, ou, pour mieux parler, quelque temps après leur mort. »

[1] « Res fortiter gestas et priorum bella. » (Voy. G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 48.)

Cette époque, c'est la fin du xe siècle ou le commencement du xie.

Or, il n'est pas probable que Richard et Geoffroi aient été le sujet de chants populaires ou de cantilènes : c'est dans une véritable chanson de geste qu'ils ont été probablement introduits par quelque poëte à la fois crédule et adulateur. Et c'est ce qui nous permet de penser qu'il y a eu une première rédaction de la *Chanson de Roland*, remontant au règne de Robert ou de Henri Ier.

Une découverte récente donne encore plus de probabilité à cette date de notre Épopée.

M. Pertz avait publié, sans y attacher d'importance, deux pages d'un manuscrit du xe siècle[1], qui, par bonheur, tombèrent sous les yeux d'un jeune savant français, lequel était alors fort occupé à écrire sur les chansons de geste. D'un premier regard, M. Gaston Paris y découvrit une sorte de traduction latine d'un de nos plus vieux poëmes.

[1] Le fragment dit « de la Haye » a été publié par Pertz (*Scriptores*, III, 708-710), qui l'attribue au xe siècle. Quelques vers religieux, qui se trouvent sur le même morceau de parchemin, ne contredisent point cette date ; mais ils me feraient penser à la fin plutôt qu'au commencement de ce siècle. = Ce fragment est conservé à la Haye, dans la Bibliothèque du Roi, sous le no 921. = L'éditeur allemand avait déjà fait remarquer que cette amplification en prose renferme, çà et là, des vers entiers (l. l., p. 710), et M. G. Paris a pu effectivement en remettre quelques-uns sur leurs pieds : « *Concurrunt reges pariter, Martemque lacessunt.— Viribus emissis, quoniam bene creditur illis*, etc. » (*Histoire poétique de Charlemagne*, p. 50.) = M. Pertz s'est bien aperçu qu'il s'agissait, dans ce récit poétique et ampoulé, d'une bataille contre les Sarrasins; mais il s'est étrangement trompé en le rapportant au siége de Pampelune en 778. = En réalité, nous avons affaire ici à des personnages du cycle de Guillaume, et c'est ce que prouvent les noms de ces héros : *Ernaldus, Bertrandus Palatinus, Bernardus, Wibelinus.* = M. Gaston Paris (l. l., p. 84-86) va plus loin. Il identifie l'*Ernaldus* du fragment de la Haye avec cet Ernaut de Girone qui joue un rôle si considérable dans la geste de Guillaume, et conclut que la cité dont on raconte le siégo dans le document latin n'est autre que Girone. C'est une hypothèse ingénieuse, mais non pas « un résultat très-sûr », comme l'assure M. Paul Meyer (*Recherches sur l'Epopée française*, dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1867, p. 46), et dans plusieurs poëmes du même cycle on retrouve également les quatre personnages du fragment de la Haye. = Somme toute, ce fragment est l'œuvre d'un rhéteur de couvent qui a amplifié sans doute une de nos toutes premières chansons de geste.

C'est ce texte qui demeurera désormais célèbre sous le nom de « fragment de la Haye ». Il n'est plus permis de le négliger, quand on écrit l'histoire de l'Épopée française.

Ne vous attendez pas, d'ailleurs, à rien de merveilleux. Ce morceau de basse latinité est bien la chose la plus mortellement ennuyeuse qui se puisse imaginer.

Amusez-vous, pour vous en faire une idée, à traduire en style mythologique quelques strophes de la *Chanson de Roland*. Écrivez, par exemple : « Roland, plein de la fureur de Bellone, se lance dans la plaine où combattent les héros, fils de Mars, et où, comme une pluie terrible, tombent les traits des guerriers »; etc., etc.

Tel est le fragment de la Haye [1]. Il ne se peut vraiment comparer qu'à ces prétendus chants populaires que M. Edelestand Duméril a publiés, et où il ne faut voir, comme nous l'avons dit, que des amplifications d'école et de vrais devoirs de rhétorique.

Les beaux esprits de couvent se divertissaient à ces sortes d'exercices, et les meilleurs de ces devoirs étaient conservés sur une sorte de cahier d'honneur.

[1] TEXTE DU FRAGMENT DE LA HAYE. Nous n'en citons ici que les passages les plus intéressants (voy. le reste dans les *Scriptores* de Pertz, III, 708-711, et dans l'*Histoire poétique de Charlemagne*, pp. 465-468). « .... Illic et pertonat ardens miles ERNOLDI ad muros, et ipse tenens pilum scienter anhelat ante suos, perfunditque sudor ubique proruptus ducem, lucentque oculi et concrescunt spumæ per ora pulsantque truces venæ in pectore : nunc poplex titubat, nunc adstat firmior quercu. Plene fructificat juventus BERNARDI experta in adversis rebus et qualiscumque resistat; favet fortuna suum velle certatque valere. Sed tamen per cunta, neque degeneratur ab ullo obice, quisquis minus gravior omnibus obstat. It gravis fremitus BERTRANDI qua eminet fortior pars urbis fossa et muro, permittente sua mente quæque obnoxia, trucidatque pugiles, quo sonitu cadit intolerabilis ictus de cœlo.... At eccontra magis continet se CAROLUS imperator, ut fortis, fixus pietate Tonantis, quem semper sciebat præsentem largumque, instigatque ardentes manus amori bellorum, nec cogit formido sequi tam validum regem, sed cogit mens præcedere. Se prope tollit lumina ad sidera, soluta mananti rore lacrimarum humectatque genas ne tripudiet gens offensa superno regi palma receptetque superba spolia. Optinet dux sublimis equo quem redemit multa cæde medias phalanges mucrone docili penarum, et huc illucque seminat mortes. Ergo reïtiunt elumbes dextræ arma, quibus negatur ut stent; laborat belliger eventus emulusque ordo fratrum conferre

Mais, dans cette page de rhétoricien de vingtième ordre, dans ce récit banal de je ne sais quel combat des chrétiens contre la « gent maudite », je découvre quatre noms bien français : c'est Hernaut et Guibelin; c'est Bernart et le *palazin* Bertrand. Parmi leurs adversaires figure un Borel.

Je les reconnais. Ce sont les héros du cycle de Guillaume d'Orange : Hernaut et Bernart sont les fils d'Aimeri de Narbonne; Bertrand est le fils de Bernart.

Mon rhétoricien du xe siècle a donc eu sous les yeux les couplets assonancés de quelque poëme roman. Il est difficile de se figurer que ce clerc ait emprunté un aussi long récit à un chant populaire, à une cantilène militaire et orale.

Non ; ce n'est pas probable. Et toutes les probabilités, au contraire, sont en faveur d'une chanson de geste.

Notre Épopée est née.

acre senium BOREL patris, homini vafro per incendia pugnæ. Nec mora : hauritur subsistens hospes corporis per munimina clipei et per trilicem tunicam. Summittitque caput, sed vertuntur crura in altum : modo dehiscunt colla confracta solo. Respirat WIBELINUS agilis et audax, puer par parenti suo virtute, sed suppar mole, compensandus in omnia ferro judice. Circumdedit unum e natis BOREL visu, procul frementem inter mille pollenti dextra; rumpit iter telis intentus illi exhortansque equum talo monitore, et statim devenit ante eum collocatque ensem ardentem inter medium temporis, et exfibulat e suo visu cervicem cui magis adhærebat, totamque medullam utrimque : occubuit lingua projecta plus uno pede. Propalat sitibunda cupido laudis ERNALDUM quanti pretii sit quantoque actu refulgeat. Quicquid enim parat Bellona, etc. » = Il serait facile de ramener cette prose à sa forme poétique, et nous allons essayer cette restitution pour les premières lignes du passage que nous venons de citer : *Ernoldi ad muros hic miles pertonat ardens, — Proruptusque ducem sudor perfundit ubique — Atque oculi lucent, concrescit spuma per ora. — Atque truces* sævo *pulsant in pectore venæ. — Nunc poplex titubat, nunc quercu firmior adstat. — Plene fructificat Bernardi experta juventus — Rebus in adversis et qualiscumque resistat.— Velle suum fortuna favet, certatque valere,* etc.

CHAPITRE XIII

FORMATION DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE :
I. PASSAGE DES CANTILÈNES AUX CHANSONS DE CESTE
(Xe-XIe SIÈCLES)

Les anciennes cantilènes sur le même héros, qui étaient parfois chantées à la suite les unes des autres, ont pu donner l'idée à nos premiers épiques de composer nos plus anciennes chansons de geste.

Nous sommes à la fin du xe siècle. Le moment est solennel. Après deux siècles de luttes dont les chroniqueurs ne nous ont pas raconté toutes les péripéties, une dynastie très-française vient enfin de monter sur le trône de France. L'avénement des Capétiens, c'est le triomphe de cette idée et de cette nationalité françaises que les Carlovingiens n'avaient pas toujours bien comprises ni toujours bien servies. Ces Carlovingiens, d'ailleurs, auront bien mérité de notre Épopée. Ils lui laissent, en se retirant, des sujets et des héros véritablement dignes d'elle. On peut dire, sans exagération, que notre Épopée nationale a pour substance un certain nombre de faits qui se sont passés depuis Charles-Martel jusqu'à Hugues Capet. Par malheur, ces siècles épiques sont des siècles obscurs.

Nous sommes à la fin du xe siècle. Dans les châteaux et aux armées, dans les rues des villes et durant les veillées religieuses, partout et sans cesse on entend retentir les mélodies populaires des cantilènes. Les hommes les chantent, les femmes les dansent. Il est fort probable qu'il en circulait un très-grand nombre, et le texte de la *Vie de saint Guillaume* atteste que le

même héros en avait inspiré bien plus d'une. Autant d'exploits divers, autant de cantilènes différentes. C'est le propre de ces sortes de chants de ne célébrer le plus souvent que des faits isolés. Le *Ludwigslied* est consacré à la seule bataille de Saucourt, et le *Ludwigslied* peut ici passer pour un type[1].

Nous sommes à la fin du xe siècle. Étant donnée cette nature de la chanson populaire, il n'est pas étonnant que quelqu'un ait alors eu l'idée de rassembler, dans le corps d'un même poëme, un certain nombre de faits consacrés au même héros et qui étaient l'objet d'un certain nombre de cantilènes. Que dis-je? C'est une idée qui a dû venir à plusieurs dans le même temps. Il devait arriver en effet qu'on demandait souvent à un chanteur de bonne volonté de réciter toutes les cantilènes qu'il connaissait sur Ogier, ou sur Guillaume, ou sur Roland. Il les récitait DE SUITE et en leur imposant sans doute un certain ordre. De là à avoir l'idée de composer une chanson de geste, il n'y a pas loin.

Mais nos premières épopées n'ont pas été formées par la simple juxtaposition d'un certain nombre de cantilènes préexistantes.

Nous avouons, d'ailleurs, que c'est là une simple hypothèse; mais elle nous semble bien probable et vraiment scientifique. Quant à croire (comme nous l'avons fait jadis) que les antiques cantilènes aient été pieusement conservées dans le texte même de nos premières chansons de geste, ou, pour parler un langage plus imagé, que nos premières chansons de geste aient uniquement

[1] M. Paulin Paris nous paraît s'être trompé en disant des cantilènes qu'elles étaient « le bulletin des combats, l'ordre du jour », et en ajoutant que « chaque année, sous Pepin et sous Charlemagne, les cantilénistes se mettaient au courant et chantaient les événements de la dernière campagne ». Nous ne croyons ni à cette existence régulière des cantilénistes, ni à cette périodicité de leurs fonctions. La cantilène est une œuvre actuelle, mais essentiellement spontanée et anonyme : ces deux caractères sont ceux de toute poésie populaire. Loin d'avoir été un bulletin de combat et un ordre du jour, la cantilène était un hymne national et guerrier qui se chantait avant la bataille et qui était plein de légendes. C'est avec ce caractère qu'elle est parvenue aux auteurs de nos premières chansons de geste.

été « des bouquets ou des chapelets de cantilènes », c'est une théorie excessive et à laquelle nous avons depuis longtemps renoncé. Non, non, nos premiers épiques ne se sont pas contentés, ils ne pouvaient se contenter « de juxtaposer, de souder, de coller ensemble un certain nombre de chants populaires ». Il n'est plus permis de se les représenter « comme travaillant avec réflexion sur ces matériaux, les ajustant et les disposant de façon à en composer une œuvre artistique[1] ». Il est évident, comme on nous l'a fait observer, que « l'action du poëte épique est, par l'effet de la civilisation où il vit, beaucoup moins réfléchie, beaucoup plus inconsciente[2] ». Le génie épique intervient alors, avec une très-puissante indépendance et vitalité, « pour donner à l'ancienne matière de nouvelles formes, pour la pénétrer d'une seule idée, pour en grouper les éléments dans une unité grandiose[3] ». Tel est le travail qu'ont accompli les auteurs de nos premières épopées, et ce travail, comme on le voit, « est toute autre chose que la simple compilation des cantilènes préexistantes[4] ». Voilà qui est bien dit, et j'admets volontiers une conclusion aussi raisonnable.

J'écarte donc la théorie de la juxtaposition ou du chapelet des cantilènes. Peut-être, parmi nos vieux poëmes, trouverait-on un ou deux exemples de cantilènes textuellement insérées dans le corps d'une chanson de geste. Toutefois c'est un « peut-être », et non pas une réalité.

Mais encore faut-il expliquer le passage, la transition des cantilènes aux chansons de geste.

Deux théories sont en présence. Et elles ne sont véritablement séparées que par une nuance.

D'après le premier de ces deux systèmes, une certaine

[1] Paul Meyer, *Recherches sur l'Epopée française, Bibliothèque de l'École des Chartes*, p. 31. — [2] Id., *ibid.* — [3] K. Bartsch, *Revue critique*, 1866, n° 52. — [4] Id., *ibid.*

partie de nos chansons de geste « auraient été composées directement d'après la tradition[1] ».

Suivant nous, LA PLUPART de nos épopées ont été inspirées par des cantilènes préexistantes.

Un certain nombre de chansons de geste ont été composées directement d'après la tradition; mais, pour un plus grand nombre, le poëte s'est inspiré des antiques cantilènes.

Je suis tout disposé à admettre que quelques-uns de nos vieux poëmes ont pu être empruntés à la tradition, sans aucun intermédiaire. Mais j'estime que tous les faits vraiment considérables de notre histoire nationale avaient nécessairement donné lieu à des cantilènes. Nous en avons la preuve, qui est absolument irrécusable, pour Guillaume d'Orange; mais on ne saurait douter un instant que Charlemagne, Ogier, Roland, aient été moins populaires, et, par conséquent, moins chantés. Bref, pour qu'une de nos légendes ait eu la force de parvenir jusqu'aux auteurs de nos premières chansons de geste, elle a dû au préalable être l'objet de chants populaires. Avant d'être chantée par les jongleurs, elle a été chantée par tout un peuple.

Admettez, d'ailleurs, autant d'exceptions que vous le désirerez. Mais telle est la règle.

Donc, on s'est le plus souvent inspiré des antiques cantilènes. On ne les a pas cousues l'une à l'autre, on ne les a pas grossièrement copiées; on ne leur a emprunté que leurs héros et leur esprit [2].

Nous disions tout à l'heure qu'il n'y a pas loin entre l'habitude de chanter une série de cantilènes sur le même

[1] « Il n'y a, dit M. Paul Meyer, aucune difficulté à admettre que des poëmes, même très-anciens, ont pu être composés directement d'après la tradition. » (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 32.) Et ailleurs, le même érudit formule cette opinion sous une forme encore plus modérée : « La tradition, n'étant pas soutenue par la poésie, a pu être la source à laquelle ont puisé directement les auteurs de certains poëmes. » (*Ibid.*, p. 35.)

[2] « Nos premiers épiques n'ont pas soudé réellement, matériellement, des cantilènes préexistantes. Ils se sont seulement inspirés de ces chants populaires; ils en ont seulement emprunté les éléments traditionnels et légendaires. Bref, ils n'en ont pris que les idées, l'esprit, la vie; et ils ont *trouvé* tout le reste. La forme épique leur appartient en propre, et telle n'était point celle des chants

héros et l'idée de composer une chanson de geste. Mais entre le chanteur qui déclamait DE SUITE toutes les cantilènes consacrées à Roncevaux et l'auteur de la *Chanson de Roland*, il y a véritablement un abîme.

Les cantilènes se suivaient, ou du moins elles pouvaient se suivre sans unité et sans ordre. Le poëme, au contraire, nous offre toute la magnificence d'une profonde unité. Il est pensé par un seul écrivain, écrit par une même main, chanté par une même voix. Il y a là une exposition, des péripéties, un dénoûment. C'est tout un drame. Le génie littéraire a passé par là.

Quant aux cantilènes, la naissance de l'épopée ne les fit pas mourir. Mais partout, dans les villes comme aux champs, on continua de chanter les anciennes, on s'obstina à en composer de nouvelles. On en chante en 1876. Il nous en est resté un certain nombre qui remontent aux XV[e] et XVI[e] siècles, et quelquefois plus haut. Les érudits s'efforcent aujourd'hui de les recueillir scientifiquement et de sauver ainsi de l'oubli ces chants populaires de notre race, ces chants qui sont généreux et fiers; mais qui, trop souvent aussi, sont malicieux jusqu'à la méchanceté et joyeux jusqu'à la grivoiserie.

Histoire abrégée des cantilènes religieuses qui ont abouti à une sorte de petites chansons de geste comme la *Vie de saint Alexis*.

Les cantilènes religieuses ont subi le même sort que les autres.

Il y en avait alors des milliers qui circulaient sur les lèvres des nations chrétiennes et avec lesquelles on berçait les enfants. C'était une sorte de catéchisme poétique;

populaires ou cantilènes, lesquels étaient sans doute ornés de refrains et chantés sur un rhythme beaucoup plus vif. Le génie inconnu qui a écrit la *Chanson de Roland* n'est donc pas et, en vérité, il ne peut être un compilateur vulgaire. Ce n'est certes pas un compilateur qui donnerait jamais à une œuvre cette unité vitale, cette sublime et incomparable unité. Non, non : il avait dans l'oreille le souvenir exact d'un certain nombre de chants populaires; il les avait classés dans sa mémoire; peut-être même les avait-il fixés sur le parchemin. Mais il s'est contenté de les imiter, et de les imiter à la façon des maîtres, c'est-à-dire en surpassant infiniment son modèle. » (*Chanson de Roland*, édition Mame, t. I, pp. XL, XLI.)

c'était un sermon mieux écouté que tous les autres; c'était une exhortation à toutes les vertus et un manifeste contre tous les vices [1].

Sans doute on a continué de chanter ces chants religieux durant tout le moyen âge et jusqu'à nos jours. Sans doute on en chante encore, et nous ne pouvons guère nous promener tout un jour dans nos villages sans entendre « *Sainte Catherine était fille d'un roi* », ou d'autres cantiques populaires. Mais les cantilènes religieuses, elles aussi, ont abouti à une sorte de petite chanson de geste. Il nous est resté trois poëmes des xe et xie siècles qui peuvent passer pour les types de ces humbles épopées. La *Passion du Christ* [2] et la *Vie de saint Léger* [3]

[1] Dans la *Vie de saint Adhelme*, par Guillaume de Malmesbury, on lit que ce saint ne négligeait pas les cantilènes et chansons en langue vulgaire pour attirer ou retenir le peuple : « Adhelmus nativæ quoque linguæ non negligebat carmina, adeo ut, teste libro Elfredi, par ei fuerit poesim anglicam posse facere et cantum componere..., vel canere, vel dicere. Denique commemorat Elfredus *carmen triviale* quod adhuc vulgo canitur Adhelmum facere, adjiciens causam qua probet rationabiliter tantum virum his quæ videantur frivola instituisse populum eo tempore semibarbarum. » (*Acta sanctorum Ordinis sancti Benedicti*, V, 167.) Et l'hagiographe ajoute que ces sauvages s'enfuyaient dès que la messe commençait, mais que saint Adhelme alors les retenait par ses chants.

[2] La *Passion* est un de ces deux poëmes du xe siècle qui sont conservés dans le célèbre manuscrit de Clermont. Diez l'a publié en 1852 (*Zwei altromanische Gedichte*). M. Bartsch en a donné une nouvelle édition dans sa *Chrestomathie de l'ancien français* (p. 7). Mais la meilleure édition est celle de M. Gaston Paris, qui, dans la *Romania* (II, p. 295), en a imprimé un texte critique en regard du texte paléographique. = La *Passion* est le type de ces complaintes religieuses que les clercs composaient pour l'instruction du peuple chrétien, et que certains chanteurs pieux colportaient de village en village. C'était, en réalité, l'un des premiers chapitres d'un catéchisme poétique et populaire. = M. Gaston Paris a établi que « l'auteur de ce poëme a employé à côté l'une de l'autre des formes appartenant aux dialectes de la langue d'oïl et de la langue d'oc ». = Quant aux vers, ils sont octosyllabiques et dérivent de vers latins rhythmiques qui avaient presque toujours un accent sur la troisième syllabe. Quatre de ces vers forment un couplet. = La simplicité est le caractère de toute cette œuvre austère, qui est respectueusement calquée sur l'Évangile.

[3] Ce poëme du xe siècle nous a été conservé dans le manuscrit de Clermont où nous lisons la *Passion*. = La *Vie de saint Léger* a été publiée par M. Diez, en 1852 (*Zwei altromanische Gedichte*); puis par M. Bartsch (*Chrestomathie de l'ancien français*, p. 14), et enfin par M. G. Paris (*Romania*, II, 252). = C'est encore un type des complaintes populaires à l'époque carlovingienne; mais, plus particulièrement, c'est le type de ces Vies de saints destinées au peuple, et que des jongleurs religieux chantaient, sans doute, devant le porche

sont des complaintes, composées par des clercs à l'effet de donner quelque instruction religieuse au petit peuple et aux ignorants. Mais la *Vie de saint Alexis* [1] est un poëme, plus complet et plus épique. Il commence solennellement à la façon d'un long récit poétique; il a ces proportions savantes et ce dénoûment préparé qui sont le propre des œuvres littéraires.

La *Vie de saint Alexis* est à la Cantilène de sainte Eulalie ce que la *Chanson de Roland* est aux cantilènes des xe et xie siècles dont parle l'historien de saint Guillaume [2].

des églises, à l'issue de l'office. = La versification de ce poëme présente un caractère spécial. Il est écrit en strophes de six vers, lesquels assonnent deux par deux. Ces vers sont octosyllabiques comme ceux de la *Passion*, et c'est presque, en définitive, le rhythme encore usité dans nos complaintes de 1877. = On a longuement discuté sur la langue du *Saint Léger*, qui n'a certainement rien de commun avec celle de la *Passion*. La théorie de M. Paul Meyer semble aujourd'hui la plus raisonnable, et elle peut se résumer en ces quelques mots : « Tout ce qui, dans cette œuvre, a l'apparence provençale, est bien certainement le fait du copiste. » M. Gaston Paris, qui a publié un excellent texte du *Saint Léger*, a adopté cette doctrine et l'a longuement démontrée d'après les assonances. = Or, il conclut en ces termes : « C'est à Autun, suivant la plus grande probabilité, qu'un clerc a dû composer, sous les derniers carlovingiens, son récit strophique en roman. » Nous nous rangeons à cette opinion.

[1] La *Vie de saint Alexis* a été composée, en Normandie, vers le milieu du xie siècle. = Ce n'est plus une complainte populaire, mais une petite Épopée hagiographique, une Vie de saint écrite selon le mode épique. = Ce poëme nous est parvenu dans un certain nombre de manuscrits. Le plus ancien « a été écrit, environ cent ans après le poëme, dans un pays où le dialecte normand, importé en 1066, avait commencé à s'altérer ». = M. Gaston Paris en a donné, après Gesner, Bartsch, etc., une excellente édition et qui est véritablement un chef-d'œuvre de critique (*Bibliothèque de l'École des hautes études*, in-8°, 1872). Mais il est, je pense, le seul qui admette aujourd'hui que l'*Alexis* ait été originellement écrit en dialecte de France, ou, pour mieux parler, que les dialectes de France et de Normandie n'aient pas été nettement distincts dès le xie siècle. = La versification ne ressemble pas à celle de la *Vie de saint Léger*. Ce sont de beaux couplets formés de cinq vers décasyllabiques et qui assonnent ensemble. Il est à peine utile d'ajouter que dans ces vers, comme dans tous ceux des xe et xie siècles, on trouve en effet l'assonance et non la rime. Chacun sait que l'assonance est une rime primitive, populaire, et qui atteint seulement la dernière voyelle sonore. = La *Vie de saint Alexis* a eu un succès considérable au moyen âge, et a été plusieurs fois remaniée. MM. Gaston Paris et Léopold Pannier ont publié, à la suite de notre vieux poëme, plusieurs de ces remaniements qui appartiennent aux xiiie et xive siècles.

[2] Suivant M. Marius Sepet, il y a eu entre les romances populaires et les chansons de geste un genre intermédiaire, un genre de transition que l'on pourrait appeler « la chanson épique », et dont la *Vie de saint Alexis* donne une idée assez exacte. Nous adoptons volontiers cette hypothèse ingénieuse.

Si donc nous publions ici, pour la première fois, une traduction de ces chants sur saint Léger, sur la Passion et sur saint Alexis, ce n'est point seulement parce qu'ils sont les plus anciens monuments de notre poésie nationale, et qu'ils sont contemporains de nos plus anciennes chansons de geste;

Mais c'est principalement parce qu'il semble y avoir une véritable ressemblance entre la marche des cantilènes religieuses, qui ont abouti au *Saint Alexis*, et celle des cantilènes militaires, qui ont abouti au *Roland*[1].

CHAPITRE XIV

FORMATION DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE : II. PASSAGE DE L'HISTOIRE A LA LÉGENDE ET DE LA LÉGENDE A LA FANTAISIE (X^e-XIIe SIÈCLES)

Première évolution de la Légende : « Le fait historique est exagéré. »

La Légende n'est pas autre chose que de l'histoire exagérée ou dénaturée. Dès qu'un grand fait historique

[1] **TEXTES CITÉS DANS LE PRÉCÉDENT CHAPITRE.** — I. LA PASSION DU CHRIST. (*Type d'une complainte religieuse et d'un petit poëme narratif, qui était chanté par les clercs pour l'instruction du peuple.*) — Je vais vous faire, aujourd'hui, le récit véritable — De la passion de Jésus-Christ. — Je veux rappeler toutes les tortures — Par lesquelles il a sauvé tout ce monde.

Durant plus de trente-trois ans, — Depuis qu'il eut pris humanité sur la terre, — Ses œuvres y furent celles du vrai Dieu — Et ses souffrances celles d'un homme de chair.

Il ne commit jamais aucun péché — Et c'est pour nos crimes qu'il fut tué. — Sa mort nous rend la vie — Et nous sommes rachetés par sa passion...

Ils l'ont vêtu de pourpre; — Ils lui ont mis en la main un roseau. — Ils ont

se produit, la Légende, tout aussitôt, s'en empare et se met à le travailler. Et il est tout aussi impossible à cer-

pris une couronne d'épines, — Et les misérables la lui ont posée sur la tête.

Tous, à genoux devant lui, — Voilà qu'ils se rient de Jésus, les félons ! — Ils le saluent comme leur seigneur — Et leur empereur pour rire ;

Et quand ils l'ont bien conspué, — Ils lui remettent son vêtement. — Lui-même alors saisit sa croix, — Et, les précédant tous, marche à sa passion...

Comme il parvint au Golgotha, — Devant la porte de la cité, — Il leur abandonna sa robe, — Laquelle fut faite sans couture.

Point ne l'osèrent déchirer, — Mais l'ont tirée au sort, pour savoir qui l'aurait. — C'est ainsi que sa robe ne fut pas divisée.— Et, en vérité, il y a là un grand symbole.

De même, en une foi et en une vérité, — Tous les fidèles du Christ doivent demeurer.— Son royaume aussi n'est pas divisé, — Mais est tout *un* en charité.

Les Apôtres s'en vont, parlant tous les langages — Et annonçant les miracles du Christ. — Homme vivant ne leur peut résister : — Car ils ont le pouvoir de faire des prodiges.

Dans tout le monde ils se sont répandus ; — Partout annoncent le royaume de Dieu ; — Partout convertissent les multitudes et les nations ; — Partout Jésus-Christ est avec eux.

Le Satan en a grande douleur — Et fait subir de rudes épreuves aux fidèles de Dieu. — Il en fait élever plusieurs en croix, — Il fait tomber leur tête sous l'épée.

Il en fait écorcher d'autres ; — Il en fait jeter d'autres, tout vifs, dans le feu ; — Il en fait rôtir sur le gril ; — Il en fait lapider à coups de pierres.

Mais, que lui sert ? Il ne les vaincra point. — Plus il leur fait de mal, plus ils grandissent. — Le cep de la croix a pris croissance et vigueur (?), — Et voici qu'il est l'objet de l'adoration du monde (?).

Nous n'avons pas, pour nous, de ces combats à soutenir : — C'est contre nous que nous devons lutter : — Il nous faut briser notre volonté, — Si nous voulons avoir part avec les vrais fidèles.

Car la fin n'est pas très-loin — Et le royaume de Dieu est bien proche.— Tant qu'il nous laisse ici, faisons le bien.— Abandonnons le monde et son péché.

Christ Jésus, qui es là-haut, — Aie pitié des pécheurs. — Tout ce qu'ils ont commis de crimes, — Veuilles, en ta bonté, le leur pardonner.

Puissent-ils te rendre grâce — Devant le Père glorieux ! — Puissent-ils louer le Saint-Esprit — Maintenant et toujours ! Amen.

II. — LA VIE DE SAINT LÉGER. (*Type d'une* Vie de saint *poétique et d'un poëme narratif qui forme la transition entre les cantilènes religieuses et les petites chansons de geste.*) — Au Seigneur Dieu nous devons la louange — Et à ses Saints l'honneur. — Pour l'amour de Dieu nous chantons ses Saints — Qui subissent pour lui grandes douleurs.— Or, il est temps et il est bon — Que nous chantions saint Léger.

Je vous dirai d'abord les honneurs—Qu'il reçut sous deux rois.—Après quoi, je vous raconterai les épreuves — Que soutint son corps et qui furent si grandes. — Et je veux aussi parler d'Ébroïn, cet apostat — Qui le fit mourir en si grand martyre...

Vous allez donc entendre les grandes peines — Que lui fit Ébroïn, le tyran. — Le perfide fut si cruel — Qu'il lui fit crever les yeux de la tête. — Quand il l'eut fait, il le mit en prison. — Et nul homme ne sut ce que le Saint était devenu.

tains événements d'échapper à cette action de la Légende qu'il est impossible au corps humain d'échapper à l'action de l'air ambiant.

Il lui fit couper les deux lèvres — Et la langue aussi qu'il a dans la tête.— Et quand il l'eut ainsi mutilé, — Ébroïn le mauvais s'écria : — « Il a perdu » l'usage de la parole, — Et jamais plus ne pourra louer Dieu. »

Voici que le Saint gît à terre, tout triste,— Et personne n'est avec lui pour prendre part à sa peine. — Se tenir tebout? Il ne le peut pas : — Car il ne peut se servir de ses pieds. — Il a perdu l'usage de la parole. — Et jamais plus ne pourra louer Dieu.

Mais si le Saint n'a pas de langue pour parler, — Dieu entend sa pensée. — S'il n'a pas les yeux de la chair, — Il a encore les yeux de l'esprit.—Son corps, il est vrai, souffre grand tourment ; — Mais quelles consolations dans son âme !

Son geôlier, qui s'appelle Guenes, — L'a mené dans un cachot sous terre.— C'est à Fécamp, dans le moutier, — C'est là qu'on enferme le Saint. — Mais Dieu, en cette rude épreuve, — A visité Léger, son serviteur.

Dieu lui a refait ses deux lèvres — Et il se prit, comme avant, à louer Dieu.— Oui, Dieu en eut si grand pitié, — Qu'il le fit parler comme avant. — La première chose que fit Léger, ce fut de prêcher la foi : — Il fit croire tout le peuple en Dieu...

Quand Ébroïn apprit ce miracle, — Il ne le put croire avant de l'avoir vu.— Le bien que faisait Léger lui pesait, — Et il ordonna qu'on le mît à mort. —Il envoya quatre hommes armés — Pour aller lui trancher la tête.

Trois d'entre eux vinrent à saint Léger — Et à ses genoux se jetèrent.— De tous les péchés qu'ils avaient faits — Il leur donne l'absolution et le pardon.— Mais le quatrième (un félon, du nom de Vadart), — D'un coup d'épée lui tranche la tête.

Quand la tête eut été coupée, — Le corps resta debout sur ses pieds ; — Il resta debout très-longtemps, sans tomber. — Celui qui déjà l'avait frappé s'approcha de nouveau — Et lui trancha les deux pieds, dessous. — Le corps resta toujours debout.

Mais vous avez assez entendu parler de ce corps — Et des grandes tortures qu'il subit. — Pour l'âme, elle fut reçue par le Seigneur Dieu — Et rejoignit les autres Saints dans le ciel. — Puisse saint Léger nous venir en aide avec ce Seigneur même — Pour lequel il a souffert une telle passion !

III. — LA CHANSON DE SAINT ALEXIS. (*Type d'une grande* Vie de saint *en vers et qui est aux cantilènes religieuses ce que la* Chanson de Roland *est aux cantilènes militaires.*)— Au temps ancien le monde était bon.— On y faisait œuvres de justice et d'amour. — On y avait la foi, qui, aujourd'hui, diminue parmi nous. — Le monde est tout changé ; il a perdu toute sa couleur. — Il ne sera jamais comme au temps des ancêtres.

Au temps de Noé, au temps d'Abraham, — Au temps de David que Dieu aima tant, — Le monde fut bon. Il ne vaudra jamais autant.— Voilà qu'il est vieux et frêle maintenant : il décline, — Il empire, et tout bien cesse... (*Le poëte ici raconte les commencements de la vie d'Alexis, fils d'Euphémien ; il raconte sa naissance miraculeuse, son enfance et son mariage avec la fille du comte de Rome. Mais Alexis a le monde en horreur et se veut consacrer à Dieu seul. La nuit même de ses noces, il s'enfuit, laissant dans les larmes sa jeune femme et ses parents. Son absence ne dure pas moins de dix-sept ans. Pour échapper aux honneurs que les habitants de Laodicée voulaient rendre*

Le fait historique peut encore être comparé à un bloc de pierre ou de marbre, et la Légende à l'artiste qui sculpte ce bloc et le cisèle.

à sa sainteté, il se décide enfin à revenir à Rome, et voici qu'il y arrive.....)

C'est à l'un des ports qui est le plus près de Rome, — C'est là qu'arrive la nef de ce saint homme. — Dès qu'il aperçoit son pays, Alexis éprouve une grande crainte : — Il a peur d'être reconnu de ses parents — Et d'être par eux encombré des biens de cette vie.

« Eh Dieu ! dit-il, beau Roi qui tout gouvernes, — Sauf ton bon plaisir, je » voudrais bien ne pas être ici.— Si mes parents de cette terre viennent à me » reconnaître, — A prix d'argent ou par force ils me prendront — Et, si je les en » crois, me conduiront à ma perte.

» Malgré tout, mon père me regrette. — Ainsi fait ma mère, plus que » femme qui vive, — Et l'épouse aussi que je leur ai laissée. — Me mettre de » nouveau entre leurs mains, c'est ce que je ne ferai point.— Il y a si longtemps » qu'ils ne m'ont vu : ils ne pourront me reconnaître. »

Alexis sort de la nef, et, sans plus tarder, entre à Rome. — Il s'én va par toutes les rues qn'il connaît bien; — Il y rencontre l'un, puis l'autre, mais surtout son père, — Entouré d'un grand nombre de ses hommes. — Il le reconnaît, et l'appelle par son vrai nom :

« Euphémien, beau sire, homme puissant, — Ne veux-tu pas, pour l'amour » de Dieu, m'héberger dans ta maison? — Sous ton escalier, fais-moi un pauvre » grabat. — Au nom de ton fils, qui te cause une si vive douleur, — Au nom » de son amour, sois mon hôte. Vois, je suis tout faible et malade. »

Quand le père entendit prononcer le nom de son fils, — Ses yeux pleurèrent, il ne s'en put retenir : — « Pour l'amour de Dieu et en souvenir de mon » bien-aimé, — Je te donnerai, bonhomme, tout ce que tu m'as demandé. — » Gîte, lit, pain, chair et vin, tu auras tout chez moi..... »

Sous l'escalier, où il gît sur une natte, — On le nourrit des restes de la table. — Et telle est la pauvre vie qu'il mène avec un grand courage.—Mais il ne veut pas que sa mère le sache. — Il aime Dieu plus que son lignage.

Sur la nourriture qui lui vient de la maison, — Il ne garde que ce qui est nécessaire au soutien de sa vie. — Lui en reste-t-il, il le rend aux maîtres de l'hôtel. — Il ne le cache pas en un coin, pour engraisser son corps. — Non; mais il le donne à plus pauvre que lui.

Il se plaît en sainte Église ; — A chaque fête il communie. — Son conseiller, c'est la Sainte Écriture. — Et que lui dit-elle? De persévérer dans le service de Dieu. — Alexis, d'aucune façon, ne s'en veut éloigner.

Il est là, sous l'escalier; il y dort, il y vit. — Il y mène enfin sa pauvre vie dans la vraie joie... (*Le poëte en vient ici à raconter la mort du Saint ; et comment, après cette mort, il fut reconnu par sa famille.*)

La douleur que laisse alors éclater le père — Fait grand bruit; la mère l'entend. — Vite elle accourt, comme une folle, — Frappant des mains, jetant des cris, échevelée. — Elle voit son fils mort et tombe à terre, pâmée.

A la voir en si grande angoisse, — Battre sa poitrine, maltraiter son corps, — Arracher ses cheveux, se frapper sur les joues, — Soulever le corps de son fils et le tenir entre ses bras, — Si dur qu'on ait le cœur, il faut pleurer.

Oui, elle s'arrache les cheveux, elle bat sa poitrine — Et sa chair elle-même prend part à sa douleur : « — Fils, fils, dit-elle, m'as-tu assez haïe ? — Et » moi, misérable, ai-je été assez aveugle — De ne t'avoir pas mieux reconnu » que si je ne t'avais jamais vu ! »

Ses yeux pleurent, ses cris éclatent, — Ses regrets n'ont pas de fin : « A la

Mais cet artiste, c'est tout un peuple.

Il faudrait, d'ailleurs, se garder de croire que les faits historiques, ainsi arrangés ou ciselés par la Légende, soient

» male heure je t'ai porté, beau fils. — Que n'avais-tu pitié de ta mère ? — » Tu voyais qu'à cause de toi j'appelais la mort. — C'est grand'merveille que » tu sois resté insensible.

» Hélas ! malheureuse, quelle horrible aventure ! — Le seul enfant que j'aie » eu, il est là devant moi, mort.— C'est à cette douleur qu'aboutit ma longue » attente. — Que pourrai-je faire, dolente, infortunée ? — C'est grand'merveille » que je vive encore.

» Fils Alexis, tu eus le cœur vraiment bien dur, — Quand tu abandonnas » ainsi tout ton noble lignage. — Si tu m'avais seulement parlé une fois, à » moi toute seule, — Tu eusses par là reconforté ta pauvre mère, — Qui est » si triste. Cher fils, tu aurais bien fait d'aller à elle.

» Fils Alexis, et ta si tendre chair ! — Dans quelle douleur tu as passé ta » jeunesse ! — Pourquoi m'avoir fui, moi qui te portas dans mon sein ? — Ah ! » Dieu sait que je suis toute à ma douleur, — Et que jamais plus, ni pour » homme, ni pour femme, je ne connaîtrai la joie.

» Avant de t'avoir, je t'avais tant désiré ! — Avant ta naissance, j'étais si » angoisseuse. — Mais quand je te vis né, quelle allégresse, quelle joie ! — » Maintenant, je te vois mort, et en suis toute accablée. — Et ce qui me pèse » le plus, c'est que ma propre mort tarde tant.

» Pitié, seigneurs de Rome ; pour l'amour de Dieu, pitié. — Aidez-moi à » plaindre le deuil de mon bien-aimé. — Elle est si grande, la douleur qui » est tombée sur moi ! — Je ne puis me rassasier de pleurer. — Et ce n'est » pas merveille : je n'ai plus ni fille, ni fils. »

..... Saint Boniface, qu'on appelle martyr, — Avait à Rome une belle église. — C'est là qu'on porte monseigneur Alexis, — C'est là qu'on se hâte de le poser à terre.— Heureux le lieu qui doit recevoir le saint Corps !

Le peuple de Rome, qui a un si grand désir de le voir, — Le retient de force pendant sept jours. — Il ne faut pas demander si la foule est immense : — De toutes parts ils l'ont environné. — C'est à peine si quelqu'un y peut atteindre.

Au septième jour fut fait le réceptacle — De ce saint corps, de cette perle du ciel. — La foule se retire et ses rangs se desserrent. — Qu'ils le veuillent ou non, ils sont forcés de le laisser mettre en terre. — Ce leur est une grande douleur ; mais il n'en peut être autrement.

Avec des encensoirs et des chandeliers d'or, — Les clercs, revêtus d'aubes et de chapes, — Mettent le corps dans le cercueil de marbre.— Plusieurs chantent, mais la plupart sont en larmes. — Ils ne voudraient jamais séparer de lui leur pensée.

Le cercueil est tout paré d'or et de perles, — A cause du saint corps qu'ils y doivent déposer. — Ils le mettent en terre de vive force. — Le peuple de la cité de Rome pleure le Saint, — Et personne sous le ciel ne le saurait consoler.

Saint Alexis, sans nul doute, est là-haut — En la compagnie de Dieu et des Anges — Et de la jeune fille dont il fut longtemps séparé. — Il l'a maintenant avec lui, et leurs deux âmes sont ensemble. — Je ne saurais vous dire combien leur joie est grande...

Ayons, seigneurs, ce saint homme en mémoire, — Et prions-le de nous arracher à tous maux. — Que dans ce siècle il nous donne paix et joie — Et, dans l'autre monde, cette gloire qui dure — Au sein du Verbe même. A cet effet, disons *Pater noster. Amen.*

véritablement nombreux ou compliqués. Tout au contraire, il y en a peu, et ils sont généralement fort simples. Rien d'apprêté dans cette transformation de l'histoire en légende ; rien de littéraire, rien de savant, rien d'écrit. Tout se passe oralement, et parfois en quelques minutes. Il n'est pas de jour où nous ne puissions assister à ce phénomène essentiellement populaire. Pour ma part, j'en ai été cent fois le témoin, et particulièrement, à Paris, durant la triste guerre de 1870.

J'ai raconté ailleurs la légende parisienne à laquelle avait si rapidement donné lieu notre petite victoire de Chevilly. On apprit certain jour, à Paris, que nous avions été vainqueurs, et que même nous ramenions un certain nombre de prisonniers prussiens. Le fait était exact, mais la légende le saisit soudain, et se mit à le ciseler à sa façon. La victoire prit tout aussitôt des proportions énormes. A quatre heures, le nombre de nos prisonniers, dans l'imagination du peuple, s'élevait à dix mille. « Ils sont au moins vingt mille », disait-on à cinq heures. — « Vous pourriez bien dire quarante mille », s'écriait-on une heure après. Une foule immense, qui était en même temps la victime et l'auteur de cette légende, se mit en route et borda les trottoirs du boulevard pour assister à l'entrée des « quarante mille » prisonniers. En réalité, ils étaient dix.

Voilà comment travaillait la Légende en 1870. Et voilà aussi comment elle a procédé en 778, le soir même de la bataille de Roncevaux, et en 793, le lendemain de la bataille de Villedaigne. Ceux-là même qui ont assisté à ces rudes mêlées, ont contribué, par leur exagération, à les rendre profondément légendaires. L'esprit humain est ainsi fait.

Seconde évolution de la Légende : « Le fait historique est dénaturé. »

Nous disions tout à l'heure que la Légende est « de l'histoire exagérée *et dénaturée* ». Mais il faut s'entendre.

La Légende, en effet, ne se contente pas d'exagérer un fait historique : elle le déforme. Elle procède, d'ailleurs, avec un certain ordre, et il est aujourd'hui possible de déterminer scientifiquement les différents travaux auxquels elle se livre sur tel ou tel événement historique, et l'ordre même dans lequel ces travaux se succèdent.

Or, c'est cet ordre même que nous voudrions faire vivement saisir à l'esprit de nos lecteurs.

Pour y mieux réussir, nous prendrons un exemple que l'on puisse aisément approprier à la plupart de nos chansons de geste.

Donc, voici une bataille livrée par Charlemagne contre les Lombards durant les premières années de son règne. Nous choisissons ce fait au hasard, et sans rien préciser. Les chroniques attestent que trente mille hommes prirent part à la lutte et que deux mille y succombèrent. Mais ce n'est pas l'affaire de la Légende. Elle en arrive bientôt à faire croire que chacune de ces deux armées se composait de cent mille hommes et que tous les vaincus furent tués jusqu'au dernier. Tel est son premier travail, et c'est cette exagération même dont nous avons parlé[1].

Voilà notre Légende en bon chemin. Elle ne s'arrêtera plus.

Ce combat qu'elle a changé en une épouvantable bou-

[1] L'exagération est le caractère de toutes nos Chansons de geste. Dans plusieurs poëmes de la « Geste du Roi », on voit Rome et l'Italie délivrées par le roi de France de la domination des Sarrasins (*Enfances Charlemagne*, *Enfances Ogier*, *Aspremont*). D'un autre côté, le *Voyage à Jérusalem* (qui est d'ailleurs fondé en partie sur une falsification historique) nous montre le même Charles traversant victorieusement toute l'Asie et faisant son entrée triomphante à Jérusalem comme à Constantinople. Bref, le fils de Pepin apparaît partout comme le vainqueur du monde. Dans la « Geste de Guillaume », même exagération, et à Aliscans, c'est le sort de l'univers entier qui paraît en jeu. Dans le cycle d'Ogier, tout l'empire de Charlemagne conspire contre le seul Danois ; etc., etc.

cherie, elle en modifie profondément la physionomie réelle. C'est sous les murs de Rome qu'elle en transporte brusquement le théâtre. Puis, comme les Sarrasins sont peu à peu devenus les plus redoutables ennemis du nom chrétien, la Légende se prend soudain à oublier les Lombards et à attribuer tout leur rôle aux Sarrasins, à cette race maudite. D'ailleurs ces premiers changements ne lui suffisent pas longtemps. Dès la fin du IX[e] siècle, elle donne à tous ses héros une allure, un langage et des mœurs féodales : car la Légende a toujours ignoré la couleur locale, et c'est son habitude de prêter aux faits et aux hommes la figure qu'ils ont au moment où elle parle. Elle transforme donc notre Charlemagne en un roi féodal, entouré de chevaliers qui lui rendent l'hommage. Elle s'embrouille ensuite dans tous les Charles qui ont successivement régné sur la France. Elle les jette, pour ainsi parler, dans son ardente fournaise et les fond tous, empereurs ou rois, en un seul et même personnage épique. Et c'est ainsi que bientôt nous la verrons, sans surprise, mettre sur le compte de Charlemagne certaine aventure héroïque qui est historiquement imputable à Charles-Martel. Tels sont les principaux modes de déformation [1] qui sont le plus souvent

[1] C'est par milliers que l'on pourrait citer, dans toutes nos gestes, les déformations de ce genre. Dans le cycle de Charles, les Sarrasins sont mis constamment à la place des Lombards ou des Gascons. Dans *Acquin*, il est bien question de « Norois » (ce qui peut passer pour suffisamment historique); mais on ne manque pas à leur donner les mœurs et la physionomie des Musulmans. La féodalité, dans nos poëmes, trouve partout son expression, qui est partout exacte. Même on voit certains de nos trouvères introduire dans leurs chansons quelques princes qui vivaient de leur temps : tel est le cas de Geoffroi d'Anjou et de Richard de Normandie dans la *Chanson de Roland*. C'est également ce qui nous explique tant de romans consacrés à la lutte du Roi contre ses grands vassaux : il faut y voir autant de souvenirs des derniers carlovingiens et de nos IX[e] et X[e] siècles. Il est bien connu, du reste, que Charles-Martel, Charles le Chauve et Charles le Simple ont fourni plus d'un trait au Charlemagne de nos épopées. Mêmes accidents, mêmes déformations dans la geste d'Ogier, et surtout dans celle de Guillaume : Guillaume Tête-d'étoupe et plusieurs autres ont communiqué au Guillaume de nos Chansons certains éléments de leur propre physionomie; etc., etc.

adoptés par la Légende. Telle est la marche nécessaire des choses chez toutes les nations jeunes : l'Histoire ne les charme pas assez, et la Poésie chez elles ne peut longtemps demeurer historique.

Après l'exagération et la déformation du fait historique, voici maintenant un troisième labeur de la Légende.

Troisième évolution de la Légende : « On introduit dans le récit légendaire un certain nombre de personnages typiques : le Traître, le Vengeur, l'Épouse innocente et calomniée, etc. »

La Légende considère l'œuvre poétique qu'elle a inspirée, et n'en est pas suffisamment satisfaite. Cette bataille contre les Sarrasins lui semble décidément bien monotone. Alors, et conformément aux immortels procédés de l'esprit humain, elle se met à introduire dans ce drame un peu froid certaines légendes universelles, et surtout certains types que l'on retrouve dans la poésie de tous les peuples. Elle suppose, par exemple, que cette terrible guerre est née d'une insulte qui a été faite à la reine de France, à la femme de Charles. Cette reine, la Légende en fait soudain le type de l'épouse innocente et calomniée. Auprès de cette innocence, elle place un Traître qui cherche à la faire succomber et un Vengeur qui est destiné à remettre un jour tant de vertus en lumière. L'Épouse soupçonnée, le Traître et le Vengeur, voilà trois types véritablement œcuméniques, et cette histoire même de l'innocence persécutée a été chantée par tous les peuples. La Légende n'hésite point à s'en servir une fois de plus : car c'est une radoteuse qui se répète souvent. Et c'est là son troisième travail [1].

La Fantaisie pénètre dans nos

Le quatrième est des plus simples, et, à vrai dire,

[1] Dans la Geste du Roi, le type et l'histoire de la Femme innocente et calomniée sont en quelque manière le fond de *Berte*, de la *Reine Sibille*, etc. Le Traître apparaît dans les *Enfances Charlemagne* sous les traits de Heudri et sous ceux de Lenfroi : dans *Roland*, c'est Ganelon ; dans la *Reine Sibille*, c'est Macaire. Le Géant qui lutte avec un adversaire mille fois plus faible, c'est encore une histoire universelle, une vieille histoire que nous entendons, une fois de plus, dans *Fierabras*, dans l'*Entrée en Espagne*, etc., etc. Mêmes remarques pour tous les autres cycles.

ce n'est pas un travail. On se livre à la Fantaisie et on lui abandonne tout le terrain qui a été successivement occupé par l'Histoire et par la Légende. A la suite du récit de cette prise de Rome par Charlemagne, nos trouvères se mettent à narrer certaines péripéties qui sont absolument nouvelles et sortent uniquement de leur cerveau. Ils nous raconteront, par exemple, qu'un des chevaliers de Charles, après avoir pris part à cette grande expédition, a été surpris et assassiné par un autre chevalier de son pays, et que le fils de la victime a été adopté par un pauvre vassal ou par un jongleur, lequel élève cet orphelin et lui fait un jour reconquérir le fief paternel. Ce n'est plus là de l'épopée : c'est du roman. Nos poëtes cessent ici d'être véritablement populaires, pour devenir uniquement littéraires. Bref, la Fantaisie triomphe de la Légende, de même que la Légende avait triomphé de l'Histoire[1].

poëmes et en chasse la Légende, qui en avait chassé l'Histoire. Un certain nombre de nos chansons ne sont que des romans.

Il ne reste guère à dire qu'un mot, un seul mot, sur une dernière évolution de la poésie épique. A la fin de tous nos poëmes, la Vertu triomphe toujours. Or, il n'en est pas toujours ainsi dans la réalité historique.

Tous nos poëmes se terminent par le triomphe du Bien.

Mais c'est la gloire de l'esprit humain de ne pouvoir supporter le spectacle du Mal victorieux et du Bien vaincu.

Tous nos poëtes, ceux qui ont chanté nos cantilènes, ceux qui ont écrit nos chansons de geste, ont donné

[1] Une partie notable de nos chansons de geste est absolument imaginaire et ne mérite en réalité que le nom de romans. *Berte*, les *Enfances Charlemagne*, les *Enfances Roland*, les *Enfances Ogier*, *Aspremont*, *Fierabras*, le *Voyage*, *Galien*, *Otinel*, une grande partie de l'*Entrée en Espagne*, *Gui de Bourgogne*, *Gaidon*, les amours de Baudouin et de Sibille dans les *Saisnes*, *Macaire* et *Huon de Bordeaux* ne sont presque exclusivement que des romans. *Huon* même est plus qu'un roman : c'est une féerie. Dans la geste de Guillaume, ce sont encore de véritables romans que les *Enfances Garin*, *Garin de Montglane*, les *Enfances Guillaume*, le *Departement*, les *Enfances Vivien*, etc., etc.; et dans la *Bataille Loquifer*, nous aboutissons également à la féerie. Il en est de même pour toute la fin de l'histoire d'Ogier : elle ne repose sur aucune donnée, même légendaire, etc., etc.

finalement la victoire à la Vertu, au Courage, à la Loyauté, au Bien[1].

Cette guerre contre les Lombards, qui était le germe historique, l'humble germe de tous ces récits, on l'a donc transformée tout d'abord en une lutte énorme et fatale, en une guerre de races et de religions; puis on a fait entrer dans ce récit exagéré les personnages-types qui sont connus dans tous les pays du monde, le Traître, l'Innocent et le Vengeur, et l'on a prêté à chacun de ces personnages certaines aventures qui se retrouvent également dans la poésie de tous les peuples. Enfin, on a inventé des personnages encore plus imaginaires, auxquels on a prêté des aventures absolument romanesques.

Il ne reste plus qu'à clore un récit où l'Histoire a été petit à petit étouffée par la Légende, et où la Légende elle-même a été peu à peu vaincue par la Fantaisie.

Le dénoûment ne saurait être douteux.

Les Sarrasins sont anéantis, la chrétienté est sauvée, le traître meurt, l'innocence éclate, le vengeur triomphe.

Entre tous les travaux de la Légende, c'est là le plus noble. Et c'est le dernier[2].

[1] Je ne sache pas qu'il y ait à cette loi très-générale une seule exception dans toute la série de nos chansons de geste.

[2] Nous allons appliquer au plus ancien de nos poëmes, à la *Chanson de Roland*, la théorie que nous venons d'exposer : « Dès le lendemain de la catastrophe de Roncevaux, la Légende (cette infatigable travailleuse et qui ne reste jamais les bras croisés) se mit à travailler sur ce fait profondément épique. Elle commença tout d'abord par exagérer les proportions de la défaite. Le souvenir de la grande invasion des Sarrasins en 793 et des deux révoltes des Gascons en 812 et 824 se mêla vaguement, dans la mémoire du peuple, aux souvenirs de Roncevaux et accrut l'importance du combat, déjà célèbre, où Roland avait succombé. = En second lieu, la Légende établit des rapports de parenté entre Charlemagne et Roland dont elle fit décidément le centre de tout ce récit et le héros de tout ce drame. = Faisant alors un nouvel effort d'imagination, elle supposa que les Français avaient été trahis par un des leurs, et inventa un traître auquel fut un jour attaché le nom de Ganelon. = Ensuite, elle perdit de vue les véritables vainqueurs, qui étaient les Gascons, pour mettre uniquement cette victoire sur le compte des Sarrasins, qui étaient peu à peu devenus les plus grands ennemis du nom chrétien. = Et enfin, ne

CHAPITRE XV

D'UNE PRÉTENDUE ÉPOQUE INTERMÉDIAIRE ENTRE LA TRADITION ET LES CHANSONS DE GESTE — LES CHRONIQUES LATINES

Nos chansons de geste, qui sont issues de la tradition ou des cantilènes, ne doivent rien à certaines chroniques latines dont on a voulu les faire sortir.

« Les chansons de geste sont tantôt issues de la tra- » dition et tantôt des cantilènes » : c'est ce que nous venons de démontrer. Mais telle n'est pas encore l'opinion de tous les savants.

« Certaines chroniques latines ont précédé les chan- » sons de geste, et les chansons de geste en sont sor- » ties. » Il y a encore aujourd'hui quelques partisans de cette doctrine que nous croyions universellement abandonnée.

Quelques critiques se sont demandé quel pouvait bien être le sens de ce mot *geste* ou *geste francor* que l'on trouve plusieurs fois dans la *Chanson de Roland*. Ne serait-ce point, par hasard, une Chronique latine intitulée *Gesta Francorum* et contenant un récit, à la fois

pouvant s'imaginer qu'un tel crime fût demeuré impuni, la Légende raconta tour à tour les représailles de Charles contre les Sarrasins et contre Ganelon. = Tels sont les cinq premiers travaux de la Légende. Mais il en est encore deux autres que nous ne saurions passer sous silence. Dès la fin du IX[e] siècle, les mœurs et les idées féodales s'introduisirent fort naturellement dans notre récit légendaire, dont elles changèrent la physionomie primitive. Puis, vers la fin du X[e] siècle, plusieurs personnages nouveaux firent leur apparition dans la tradition Rolandienne. C'est alors (pour plaire au duc d'Anjou Geoffroi et au duc de Normandie Richard), c'est alors peut-être que les personnages de Geoffroi et de Richard furent imaginés par quelque poëte adulateur. = Ce qu'il y a de certain, en ce qui concerne notre Roland, c'est que la Légende a modifié l'histoire à sept reprises et de sept façons différentes. Ce grand mouvement a commencé vers la fin du VIII[e] siècle et il était achevé au commencement du XI[e]. » (Introduction de la *Chanson de Roland*, 4[e] édition, pp. IX-XI.)

légendaire et clérical, de la catastrophe de Roncevaux?

Certes, il est permis aux érudits de se livrer aux hypothèses, et même, pour le plus grand profit de la science, une certaine témérité leur est permise. Cependant il leur est rigoureusement nécessaire de s'appuyer sur un document, sur un texte. Un seul peut quelquefois suffire; mais on ne saurait vraiment se passer de cet unique et indispensable argument.

Les partisans de la préexistence des Chroniques latines allèguent le fameux fragment de la Haye, que nous avons cité plus haut. Mais, en vérité, ce fragment n'est pas autre chose, comme nous l'avons dit, qu'un misérable devoir de rhétorique, une ridicule amplification en style mythologique. Ces deux pages ampoulées sont copiées sur une chanson de geste, qu'on a extraordinairement délayée. C'est le « bon devoir » d'un méchant écolier et qui travaillait sur un sommaire. Il n'y a là rien de spontané, rien d'original, rien de vivant.

Il importe ici de s'entendre. Nous accordons très-volontiers qu'il a pu exister un certain nombre de chroniques latines plus ou moins semblables au fragment de la Haye[1]. Nous admettons encore que plusieurs de ces textes ont été réellement antérieurs à notre *Chanson de Roland* et aux plus anciens poëmes dont le texte est parvenu jusqu'à nous. Mais nous n'admettrons rien de plus.

Et nous ajoutons que ces textes latins eux-mêmes étaient calqués sur nos plus anciennes chansons de geste,

[1] Sur ces vers du *Mainet*, de ce poëme qui a été tout récemment découvert par MM. Paul Meyer, Gaston Paris et Léopold Pannier : « *Il est escrit es livres de l'anciiene geste — Et el grant apolice à Ais à le Capele* », M. G. Paris fait le commentaire suivant : « La valeur de ces allégations est nulle en ce qui concerne Aix-la-Chapelle; mais je n'en dirais pas autant de ce qui touche *les livres de l'anciiene geste*. Les auteurs de nos vieilles chansons ont utilisé, plus qu'on ne le croit généralement et plus que je ne l'ai cru moi-même autrefois, des histoires fabuleuses de Charlemagne écrites en latin à une époque antérieure. » (*Romania*, 1875, p. 314.) C'est également le sentiment que M. Marius Sepet a exposé dans un récent article de l'*Union*.

sur ces vieux poëmes dont nous n'avons plus le texte. Ces chroniques n'étaient aucunement originales; elles n'étaient aucunement populaires.

En d'autres termes, il ne nous paraît nullement difficile d'avouer qu'il a pu exister, sous ce titre : *Gesta Francorum*, une compilation, moitié légendaire et moitié historique, à laquelle l'auteur du *Roland* peut faire allusion. La chose n'est pas certaine : elle est possible.

Mais si ces *Gesta Francorum* ont vraiment existé, ils ont eux-mêmes été calqués sur un *Roland* plus antique, sur un poëme de la fin du x[e] siècle, ou, à tout le moins, sur quelques-uns de ces chants lyrico-épiques dont l'existence n'est pas contestable.

La *Vita sancti Faronis* et la *Vita sancti Willelmi* nous prouvent qu'il a existé des cantilènes narratives, et le fragment de la Haye nous prouve qu'un clerc s'est amusé certain jour à traduire en latin classique quelqu'une de nos épopées primitives. Mais c'est tout.

Quand on nous objectera un autre document, nous répondrons.

Or, depuis la fin du x[e] siècle, trois textes latins, trois seulement, peuvent nous être sérieusement objectés, parce que, seuls, ils offrent un rapport plus ou moins intime avec nos chansons de geste.

Il est cependant des textes latins qui ont eu quelque influence sur nos chansons : telle est la Chronique de Benoît, moine du mont Soracte, dans ses rapports avec le *Voyage à Jérusalem*.

C'est la Chronique de Benoît, moine de Saint-André au mont Soracte, lequel mourut en 968. C'est la *Vita Amici et Amelii*. C'est enfin la trop fameuse Chronique de Turpin.

Nous allons successivement les passer en revue.

La Chronique de Benoît renferme une page qui est tout simplement une œuvre de faussaire. Ce clerc (était-il ou non le premier coupable?), ce clerc, lisant, au chapitre XVII de la *Vita Karoli* d'Eginhart, l'épisode fort historique des ambassadeurs que Charlemagne envoya

I PART. LIVR. I. CHAP. XV.

près du Saint-Sépulcre, eut l'idée d'appliquer à l'Empereur lui-même ce que l'historien de Charles avait dit des messagers impériaux. C'est ce que nous aurons lieu de démontrer ailleurs en plaçant sur deux colonnes le texte d'Eginhart, d'un côté, et, de l'autre, celui du moine du mont Soracte.

Voilà donc, n'est-il pas vrai, un faussaire qui est, *flagrante delicto*, manifestement convaincu de faux en écriture publique; voilà un voleur pris la main dans le sac. Eh bien! cette supercherie eut un succès véritablement inespéré. Une légende latine de 1060-1080, et qui est une œuvre anonyme, reproduisit cette fable en la défigurant. Cette erreur entra dans la circulation; elle en vint presque, hélas! à passer pour une légende respectable. Et, durant la première moitié du XIIe siècle, un poëte gouailleur s'empara de ce mensonge pour en composer la première partie du fabliau épique que l'on connaît sous le nom de *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*. Telle fut l'influence de cette falsification de l'histoire. La moitié d'une prétendue chanson de geste en fut empoisonnée. Rien de plus.

De la *Vita Amici et Amelii*, dans ses rapports avec notre *Amis et Amiles*.

La *Vita Amici et Amelii* a conquis, au moyen âge, une popularité extraordinaire dans le monde des clercs, et on la trouve souvent dans les manuscrits qui renferment la Chronique de Turpin. Ce n'est certes pas l'œuvre d'un faussaire; mais c'est l'imitation fidèle et consciencieuse d'une antique chanson de geste. Ce poëme est-il celui dont le texte est parvenu jusqu'à nous, ou faut-il ici supposer une version antérieure? C'est ce que nous aurons lieu de discuter plus tard. Mais le fait qui domine ici tous les autres, que nous n'avons pas besoin de mettre en relief et qui est au-dessus de toute contestation, c'est que la *Vita Amici et Amelii* est empruntée à notre tradition épique. Le reste importe peu.

De la Chronique de Turpin. Dissertation sur la date de sa composition.

Donc, la Chronique de Turpin demeure seule en cause. Mais la question vaut la peine d'être étudiée.

La Chronique de Turpin renferme, comme chacun le sait, le récit d'une double expédition de Charlemagne en Espagne. On y assiste au désastre de Roncevaux, à la mort de Roland, aux terribles représailles qu'exerce le grand Empereur. C'est une manière de *Chanson de Roland* cléricale, rédigée en latin d'église.

La meilleure façon de nous débarrasser de la Chronique de Turpin, dont certains peut-être s'obstinent encore à faire la mère ou l'aïeule de nos Chansons de geste, c'est de lui demander son âge.

Nous savons, en effet, d'une manière à peu près certaine, que nos plus anciennes Chansons de geste remontent aux xe-xie siècles.

Eh bien ! la Chronique de Turpin est-elle née avant elles?

Certes, il ne se trouverait plus personne pour avoir aujourd'hui l'audace de proclamer une telle œuvre authentique et pour la mettre sur le compte de l'archevêque Tilpin qui occupa réellement le siége de Reims, de 753 à 794[1]. Mais s'il restait encore quelque esprit crédule qui la voulût attribuer au ixe siècle, il suffirait de lui faire observer qu'on y trouve[2] le mot *Lotharingia*, et que, par conséquent, elle est postérieure à 855 et peut-être même à 900. Les partisans du xe siècle n'ont pas, d'ailleurs, à faire valoir de meilleurs arguments. L'illustre historien de l'Église de Reims, Flodoard, mourut en 966. Or, il ne fait pas la plus légère allusion aux récits de celui que nous pouvons déjà nommer le faux Turpin.

[1] Telles sont les dates de la *Gallia Christiana*. D'autres font commencer le pontificat de Turpin en 756; d'autres le font finir en 788 ou même en 811. Flodoard a consacré au véritable Turpin un chapitre très-développé de son *Histoire de l'Église de Reims* (liv. II, cap. xvii).

[2] Cap. ii. Cf. l'un des plus anciens et des meilleurs manuscrits de la Chronique de Turpin, Bibl. nat., anc. f^{ds} de N. D. 133, f° 29 r°, 1re col., lignes 32, 33.

C'est que ce récit n'existait pas encore. « Eh! nous répond-on, c'est qu'il est du XIe siècle. » Je ne saurais, sans quelque résistance, admettre une telle conclusion : car voici, dans le corps de la Chronique, deux vers rimés intérieurement, deux vers léonins, qui ne sauraient guère être antérieurs à 1060. Je pense connaître, pour les avoir longuement étudiées, les lois de la versification latine rhythmique. Or, j'affirme que de tels vers n'auraient pu être écrits avant la fin du XIe siècle[1]. Puis, qu'ai-je lu là, au chapitre XVIII? N'est-il pas question de « la terre des Portugais »? *Portugallorum!* Mais le plus ancien document où se trouve ce dernier mot, ce document n'est pas antérieur à 1069. Votre Chronique, à cet endroit du moins, ne saurait donc être fort antérieure à 1069. Et vous voyez que nous sommes presque arrivés au XIIe siècle. Nous respirons.

Il nous est, d'ailleurs, impossible de rajeunir davantage cette fameuse Chronique de Turpin.

Un jour, en l'an 1165, l'empereur Frédéric Barberousse fit écrire, sur son prédécesseur Charlemagne, une sorte de compilation hagiographique. Nous possédons encore cet étrange recueil. Or, la Chronique de Turpin en est un des éléments les plus importants. On l'y a insérée brutalement, tout entière[2]; c'est donc qu'elle

[1] Voici ces deux vers : *Qui legis hoc* CARMEN *Turpino posce juv*AMEN — *Ut pietate* DEI *subveniatur* EI. Il faut observer néanmoins que ces deux vers se trouvent APRÈS le chapitre du faux Turpin intitulé : *De morte Caroli*. Or ce chapitre, dans certains textes, est le dernier de la Chronique ; mais, dans la plupart des manuscrits, il est suivi du récit de la mort de Turpin.

[2] « En 1165, l'empereur Frédéric Barberousse, au milieu de sa lutte contre la papauté, soutenant l'antipape Pascal et refusant de reconnaître le pape Alexandre, éprouva le besoin de donner à sa cause la popularité qui lui manquait. Il s'aperçut que l'idéal chrétien de l'Empire était toujours, aux yeux des peuples, la grande figure de Charlemagne. Frédéric résolut de donner plus d'éclat à celui dont il continuait si mal la politique, mais dont il voulait conserver et exagérer la puissance : l'antipape canonisa le grand empereur. Pour préparer l'opinion publique, celle des lettrés du moins, à cette canonisation irrégulière, on chargea quelques clercs de recueillir et de coucher par écrit les actions et les miracles de Charlemagne. Un de ces travaux nous est resté. L'auteur in-

était déjà, en 1165, très-accréditée et très-célèbre. Et c'est ce dont nous persuade, plus clairement encore, une certaine lettre du Geoffroi, prieur du Vigeois, qui, en 1180, nous montre, aux mains de clercs français, un exemplaire de la fameuse Chronique, mais déjà tout effacé et rongé par le temps[1]. Or, un manuscrit de ce temps-là ne s'usait point aussi rapidement que les livres de nos jours. Ce parchemin, qui était si ravagé en 1180, devait avoir été écrit quelque cinquante ans plus tôt. et, pour dire le vrai, vers le commencement du XIIe siècle. Cependant nous voudrions en être plus sûr.

Et maintenant examinons le livre en lui-même. Lisons-le d'un œil très-attentif; lisons-le, la plume à la main.

Les cinq premiers chapitres ont été écrits vers le milieu du XIe siècle, et le reste entre les années 1109-1119.

Je m'aperçois tout d'abord, que cette Chronique n'est pas simple. Il y a là deux Chroniques, et non pas une seule. A la fin du chapitre V, je puis faire, je fais nécessairement une longue halte. Là s'arrête très-évidemment l'œuvre d'un premier historien, et, au commencement

dique nettement le but de son travail : « *Quatinus verus ille Christi cultor Fridericus, Romanorum imperator vere Augustus, certior de sanctitate morum et vitæ beatissimi Karoli Magni..... amplius et perfectius gaudeat..... Vere etenim speramus eum hujus canonizationis auctorem a Deo ad id præelectum.* » (Bibl. nat. anc. ms. N. D. 133, f° 1 v°). Après un Prologue fort ampoulé vient l'ouvrage du panégyriste de Charles, qui est divisé en trois livres. Le troisième livre n'est autre que la *Chronique de Turpin.* » (*Les Épopées françaises*, 1re édit., I, pp. 73, 74.)

[1] « Geoffroi offrit aux religieux de Saint-Martial un exemplaire de cette *Chronique de Turpin* qu'il s'était plu, dit-il, à corriger, à revoir et à augmenter. La lettre d'envoi qui accompagnait le don du prieur nous est restée, et c'est un monument d'un prix inestimable : « On nous a TOUT RÉCEMMENT apporté de l'Hespérie un livre où sont racontés les illustres victoires de l'invincible Charles et les combats du grand comte Roland en Espagne. J'ai fait transcrire cette œuvre avec le plus grand soin, d'autant plus que tous ces faits étaient jusqu'ici inconnus parmi nous et que nous ne les connaissions que par les chants des jongleurs. » Et le bon prieur ajoute que, « comme le texte, par la négligence des copistes, en était altéré et les caractères presque effacés en plusieurs endroits », il a comblé ces lacunes. Mais là-dessus il éprouve un scrupule. Il se demande si, par ces additions imprudentes, il n'a pas manqué de respect envers la mémoire de Turpin : « A Dieu ne plaise, s'écrie-t-il avec componction. Je proclame bien haut, tout au contraire, que j'implore le suffrage de ce grand prélat pour obtenir grâce au tribunal du souverain juge. » (1re édit., I, p. 72.)

du chapitre VI, un nouveau chroniqueur prend la parole. Ce n'est plus le même ton, ce ne sont plus les mêmes idées, ce n'est plus le même style.

Si je relis ces cinq premiers chapitres, je me convaincs qu'ils forment un *tout* parfaitement proportionné et auquel l'unité ne manque pas. Il s'agit d'une expédition de Charles en Espagne; mais d'une expédition qui a pour unique objet la glorification du saint apôtre Jacques et du pèlerinage de Compostelle. L'auteur de ces pages modestes et pieuses a lui-même traversé les Pyrénées. Il connaît l'Espagne; il en parle avec compétence. Même il n'est pas étranger aux affaires musulmanes, et ne se livre point là-dessus aux sottes imaginations des ignorants de son temps. Ce n'est pas non plus un imitateur, ni même un lecteur de nos Chansons de geste, et il n'en connaît même pas les plus illustres personnages. Charlemagne est son seul héros, et il en parle en historien plutôt qu'en poëte. Mais surtout il ne cherche pas, cet honnête homme, à se faire passer pour un autre. Il ne parle de Turpin qu'à la troisième personne, et ne dit pas effrontément *je* quand il met en scène l'archevêque de Reims. C'est un croyant qui n'est pas sans quelque crédulité; mais ce n'est point un misérable. Au bout de cinq chapitres, il se tait, et croit, en effet, n'avoir plus rien à dire quand il nous a montré Charlemagne comblant de ses bienfaits la terre et le pèlerinage de saint Jacques. Il ne se proposait point un autre but.

Cependant la narration de ce chroniqueur inconnu ne ressemble aucunement à cet autre récit que plusieurs moines de Compostelle écrivirent, vers la fin du XIe siècle ou le commencement du XIIe, et qui est connu sous le nom d'*Historia Compostellana*. Les mêmes événements y sont rapportés d'une façon toute différente.

Or, cette *Historia Compostellana* passa de bonne heure, en Espagne, pour un document véritablement authentique et, disons le mot, officiel. La source d'où il sortait semblait le rendre plusieurs fois digne de respect et de croyance. On n'eût certes pas osé le démentir; mais surtout on n'aurait pas eu l'audace de lui opposer un autre récit, un récit différent ou contradictoire.

Donc, les cinq premiers chapitres de la chronique de Turpin n'ont pu être écrits après l'*Historia Compostellana;* donc, ils sont antérieurs à la fin du XIe siècle.

Mais les vingt-sept autres chapitres?

Il est impossible, au premier abord, de se sentir le moindre respect pour l'auteur de cette platitude. Il est trop aisé de voir qu'il parle des Musulmans et de l'Espagne sans les connaître. On parierait à coup sûr qu'il n'a pas quitté la France, et il semble d'ailleurs n'en point parler inexactement. Il s'occupe assez peu de saint Jacques et ne manifeste point de dévotion spéciale pour le saint apôtre; mais, en revanche, c'est un dévot de saint Denys. Tout en lui décèle le Français; mais, principalement, tout trahit le faussaire. Son idée fixe, c'est de se faire passer pour le véritable Turpin, et il a l'impertinence de dire *je* ou *moi*, comme si c'était l'archevêque de Reims qui écrivait réellement ses propres mémoires. Autour de son Charlemagne il groupe un grand nombre de héros dont les noms se retrouvent uniquement dans nos Chansons de geste, et non pas dans l'histoire. Vous voyez bien qu'il ne ressemble en rien à l'auteur des cinq premiers chapitres.

A quelle époque, cependant, ce second auteur a-t-il pu se rendre coupable d'un tel faux?

Il parle quelque part de « chanoines réguliers ». Or, il n'y a pas eu de chanoines réguliers avant la fin du XIe siècle. Il disserte ailleurs sur la Trinité, de façon à

nous laisser voir qu'il connaît les erreurs de Roscelin. Or, ces erreurs n'ont été condamnées qu'en 1092.

Nous voilà donc à peu près persuadés que le faussaire écrivait durant les dernières années du XIe, ou, tout au plus, durant les premières du XIIe siècle.

Mais, d'un autre côté, et d'après ses propres indiscrétions, il est évident que ce pauvre hère était de la ville de Vienne. Il nous montre en effet Turpin se reposant A VIENNE des blessures qu'il avait reçues en Espagne. A Vienne !!

Et plus loin, dans un Supplément qui est évidemment de sa propre main, nous voyons qu'il dit, en parlant des clercs de Vienne: *unum ex clericis* NOSTRIS. Voilà un *nostris* qui a son éloquence.

Il ne reste plus qu'à nous demander à quelle époque un clerc ou un moine de Vienne a pu être amené à écrire une histoire qui était destinée, malgré tout, à favoriser le pèlerinage de saint Jacques. Ne serait-ce point, par hasard, sous le pontificat de ce célèbre archevêque de Vienne, de ce Gui de Bourgogne qui devait un jour devenir pape sous le nom de Callixte II[1]? Ce Gui avait

[1] Il n'y a aucune raison d'adopter ici l'opinion de Génin et d'attribuer la Chronique de Turpin au pape Callixte II. Il est vrai que ce pape avait été d'abord archevêque de Vienne; il est vrai que son frère Raimond était comte de Galice, et qu'avant d'être élevé au souverain pontificat, il avait fait lui-même un pèlerinage à Compostelle. Même on a pu dire, avec quelque probabilité, que les chapitres VI et suivants du faux Turpin ont été écrits par un clerc du diocèse de Vienne, lequel aurait suivi son archevêque en Espagne et aurait voulu le flatter en favorisant, dans sa fausse chronique, le pèlerinage de saint Jacques. C'est ce que nous allons établir tout à l'heure, d'après M. Gaston Paris. Mais il ne conviendrait pas d'aller plus loin et de rendre un pape coupable d'un tel faux. Tout d'abord, on ne saurait véritablement rien arguer de ce fait que Callixte a prononcé quatre sermons en l'honneur de saint Jacques de Compostelle. Reste donc une prétendue bulle du même pape où il est question de Turpin, archevêque de Reims, de ses Gestes et de Charlemagne « qui est allé en Espagne pour mettre les infidèles à mort ». Mais cette pièce, à nos yeux, est manifestement fausse et ne présente aucun des caractères diplomatiques qui distinguent les lettres pontificales à cette époque. (Voy. le texte de cette bulle dans les *Manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*, par Paulin Paris, 1836, I, pp. 215, 216; et dans le ms. 124 de la Bibl. nat. qui est du XIIIe siècle.) En attendant le jour où nous pourrons consacrer une dissertation spéciale à cette pièce de Callixte II que Jaffé n'a point

pour frère Raimond, comte de Galice, et fit lui-même en 1108 un voyage à Compostelle, dans les États de son frère. Puis, il occupa le siége de Vienne jusqu'en 1119.

Entre les années 1109 et 1119, un clerc viennois n'a-t-il pas pu avoir l'idée, pour flatter le frère de son archevêque et son archevêque lui-même, de composer ce méchant écrit à la louange de saint Jacques? C'est tout au moins possible, sinon probable.

Une dernière hypothèse achève d'expliquer la composition de toute la Chronique de Turpin, munie de ses cinq premiers chapitres et telle enfin qu'elle est parvenue jusqu'à nous.

Peut-être le clerc viennois aura-t-il fait partie de ce cortége qui, en 1108, accompagna à Compostelle l'archevêque Gui de Bourgogne. Il y aura trouvé l'œuvre de cet auteur inconnu, de ce loyal écrivain dont nous parlions plus haut; il y aura trouvé ces cinq premiers chapitres qui formaient alors une œuvre complète et dont il a fait impudemment le début de sa propre composition. Bref, il aura rapporté de Compostelle ce livre honnête et l'aura fondu avec le sien. Ce faussaire peut-être est aussi un voleur.

Telle est toute l'histoire de cette Chronique de Tur-

admise dans ses *Regesta Romanorum pontificum*, nous nous permettrons de présenter ici une seule observation. Sous la date du 2 avril (*Laterani*, 1121-1124), il existe un acte très-authentique de Callixte II, adressé à l'archevêque de Tarragone, légat du saint siége et relatif à la guerre contre les Sarrasins d'Espagne (*Bullarium Romanum*, édit. Cocquelines, II, 129; Martène, *Amplissima Collectio*, I, 650). C'est une exhortation vigoureuse à la croisade. Certes, si Callixte eut jamais une occasion de citer la Chronique de Turpin, ce fut bien en ce cas, alors qu'il s'agissait d'une guerre, non-seulement avec les Infidèles en général, mais contre ceux d'Espagne en particulier. Or, dans la bulle en question, il n'est aucunement question du faux Turpin. C'est déjà une grande présomption contre la doctrine de Génin, et cette présomption corrobore singulièrement les autres arguments tirés de la Diplomatique. Nous dirons plus : nous ne sommes pas éloigné de penser que la lettre authentique de Callixte a servi de prétexte et de modèle au faussaire qui a rédigé la fausse bulle. Le commencement des deux actes offre des analogies frappantes.

pin, dont les cinq premiers chapitres doivent être attribués au milieu du XIe siècle, et dont on peut, pour tout le reste, placer la rédaction entre les années 1109 et 1119[1].

Dans cette démonstration, que nous empruntons à M. Gaston Paris[2], il y a bien çà et là quelques arguments hypothétiques; mais ils ne semblent pas très-éloignés de la vérité, et les plus difficiles les peuvent admettre.

[1] Les manuscrits de la Chronique de Turpin sont très-nombreux. M. Potthast en énumère environ cinquante dans sa *Bibliotheca historica medii ævi*. M. Gaston Paris en a vu vingt à la Bibliothèque nationale. Les deux meilleurs, à ses yeux, sont le ms. de N. D. 133, qui est aussi le plus ancien, et celui du fonds latin, 6187 : ils ne sont pas interpolés, comme le sont presque tous les autres. = La Chronique de Turpin a été publiée pour la première fois à Francfort, en 1566, par Simon Schard : *Germanicarum rerum quatuor vetustiores chronographi*. Reuber en a donné une seconde édition à Francfort, en 1584. Il en parut une troisième édition à Hanovre, en 1619. La quatrième est celle de Ciampi (1822), et la cinquième celle de M. de Reiffemberg (1836), qui s'est borné à reproduire, sans aucune critique, le texte de Reuber à la suite de sa Chronique de Philippe Mousket (II, p. 489 et suiv.). = Nous devons à M. G. Paris, dans son *De pseudo Turpino*, une liste raisonnée et exacte des différentes traductions du faux Turpin. La première est celle de Nicolas de Senlis (Bibl. nation. mss. fr. 124 et 5714), qui fut, à la fin du XIIe siècle, offerte au comte de Saint-Pol, Hugues de Champ-d'Avesne, ou plutôt à sa femme Yolande. Cette traduction, qui est effroyablement interpolée par un auteur saintongeais, a été imprimée à Paris en 1527. Une seconde « translation » est celle de maître Jean. Elle est plus connue sous le nom de Michel de Harnes, et fut composée sous le patronage de Renaut, comte de Boulogne-sur-mer, en 1206. Le plus ancien manuscrit est le fr. 2464 de la Bibl. nat. (Cf. les mss. de la B. N. fr. 1444, 906, 573, 834, 1261 ; de l'Arsenal, B. L. F. 90; du British Museum, Bibl. du Roi, 4, CXI, 53). La troisième traduction, qui est un modèle d'élégance et de fidélité, est l'œuvre d'un anonyme qui écrivait durant les vingt premières années du XIIIe siècle (B. N. fr. 1850). Anonyme aussi est la quatrième traduction (B. N. fr., 2137) qui est diffuse et médiocre : elle appartient à la seconde moitié du XIIIe siècle. Il existe au British Museum une cinquième traduction, laquelle es en réalité anglo-normande et appartient au milieu du même siècle. Enfin, dans les *Chroniques de Saint-Denis*, on a inséré une sixième translation du faux Turpin (Cf. *Chanson de Roland*, 1re édit. LXXXVII LXXXVIII).

[2] *De pseudo Turpino*. Paris, Franck, 1865.

CHAPITRE XVI

SUITE DU PRÉCÉDENT — LA CHRONIQUE DE TURPIN EST POSTÉRIEURE A NOS CHANSONS DE GESTE

Le point capital, à nos yeux, était de savoir si la Chronique de Turpin est antérieure ou non à nos plus anciennes Chansons de geste. Ce problème, qui n'est pas sans importance, peut être encore résolu par d'autres raisons qu'il est temps de mettre en lumière.

La Chronique de Turpin est postérieure à nos Chansons de geste.

En son chapitre XI, le faux Turpin, parlant d'Ogier le Danois, constate lui-même l'antériorité des cantilènes: « Ogerius, dux Daciæ... De hoc canitur *in cantilena* » usque in hodiernum diem quia innumera fecit mira- » bilia [1]. » Mais on pourrait objecter qu'il s'agit ici des cantilènes, et non pas des premières chansons de geste.

Premier argument tiré d'un texte même de la Chronique où il est question des cantilènes dont Ogier est le héros.

La lettre de Geoffroi, prieur du Vigeois, répond à cette objection: « Avant l'apparition de la Chronique, on ne » connaissait, dit-il, les victoires de Charlemagne et de » Roland que par les cantilènes des jongleurs : *nisi quæ* » *joculatores in suis præferebant cantilenis.* » Des deux textes qui précèdent et dont le premier est de beaucoup le plus important, il résulte qu'avant la rédaction de la Chronique de Turpin, il y avait des jongleurs, et des poëmes chantés par les jongleurs. C'est tout ce que nous désirions savoir.

Second argument tiré de la lettre du prieur du Vigeois, où il est question de *cantilenæ* exécutées par des jongleurs

[1] Texte de M. de Reiffemberg. — Dans le texte du ms. 133 de l'ancien fonds N. D. à la Bibl. nat. (f° 33 v°, col. 2), il y a seulement les mots suivants : « *De quo, usque in hodiernum diem, canitur* quod innumera fecerit mirabilia.»

Autre question: « Les Chansons de geste existaient avant l'œuvre du faux Turpin: c'est bien. Mais ont-elles été connues de ce chroniqueur, et lui ont-elles servi de modèle? » Il faut ici remarquer que, malgré son titre pompeux: *De vita et gestis Caroli Magni*, la légende latine renferme presque uniquement le récit de l'expédition d'Espagne, suivi brusquement et sans transition du récit de la mort de Charles. Or, c'est là aussi la matière de plusieurs de nos anciennes chansons de geste. Cette identité entre le sujet très-restreint de la Chronique et le sujet de nos épopées nationales serait-elle purement fortuite? Non, non; si le chroniqueur s'est borné à ce récit, c'est qu'il s'est borné à imiter les poëmes contemporains qui avaient le plus de succès.

Néanmoins nous n'affirmerons pas, d'une manière générale, que l'auteur de la Chronique de Turpin ait eu sous les yeux les poëmes que nous possédons aujourd'hui. Nous y consentons pour la *Chanson de Roland*, après avoir comparé le texte d'Oxford avec la légende de Turpin. Oui, les deux documents nous offrent le même récit, qui a été en vain défiguré par le pieux auteur de la légende; oui, nous trouvons, dans l'un comme dans l'autre, les péripéties de ce Waterloo du VIII[e] siècle, de ce Roncevaux où pâlit la gloire de la France. Il est vrai que Turpin, d'après la légende latine, ne meurt pas dans le combat; mais à celui qui veut se faire passer pour Turpin nous ne pouvons demander, en bonne justice, de raconter sa propre mort. Et c'est là un de ces traits auxquels on reconnaît sa fraude.

Mais nous ne pouvons admettre que le faux Turpin ait eu sous les yeux une version de l'*Agolant*, analogue à notre *Chanson d'Aspremont*. Il a visiblement imité des chansons antérieures que nous avons perdues et où cet Agolant était représenté sous des traits tout différents.

A vrai dire, ce héros du faux Turpin est un tout autre personnage que celui de la *Chanson d'Aspremont*. Et il nous semble nécessaire de bien établir cette distinction[1].

Troisième et dernier argument tiré d'une comparaison plus esthétique et littéraire entre la *Chronique de Turpin* et la *Chanson de Roland*.

Pour en revenir à l'antériorité de nos épopées nationales, il est un autre mode de démonstration et qui nous paraît plus concluant peut-être que l'appareil de toutes nos autres preuves. Veut-on décider entre la *Chronique de Turpin* et les premières chansons de geste, veut-on savoir de quel côté fut l'imitation et la copie, de quel côté l'invention et le modèle, il suffit de lire un chapitre de la Chronique, un couplet du poëme. Grâce à Dieu, il est des caractères qui révèlent toujours le plagiat. Même dans les œuvres littéraires, Dieu ne permet pas que le mensonge triomphe toujours.

En général le modèle est simple; la copie ne l'est pas. Le modèle est court, serré, vigoureux; la copie est longue, lâchée, sans nerf. La Chronique de Turpin est, à première vue, plus verbeuse, plus développée, plus compliquée que nos premières épopées: donc, elle leur est postérieure.

Nous savons que nos premières épopées sont guerrières, et que toutes le sont. Durant la première moitié du XII[e] siècle tout au moins, pas une ne fait exception. Eh bien! la Chronique ne présente nullement ce caractère: elle est plus que chrétienne; elle est pieuse, elle est mystique. Les citations de la sainte Écriture et de la liturgie y abondent: il y a de longues dissertations théologiques, lesquelles sont savantes, graves et traînantes; l'auteur va jusqu'à y exposer le symbolisme le plus élevé et le plus difficile. Mais surtout il recommande

[1] Voy. le troisième livre de *Charlemagne* de Girart d'Amiens, et aussi la *Karlamagnùs-Saga*, dont M. Gaston Paris a donné un résumé si exact dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* sous ce titre : *Histoire islandaise de Charlemagne* (t. XXIV, nov.-déc. 1863, et sept. oct. 1864).

la construction de nouvelles églises. Le style, d'ailleurs, est de la plus déplorable redondance. Ce n'est pas là cette saine et belle latinité des bonnes *Vies des saints :* c'est cette emphase, c'est ce mauvais goût qui ont caractérisé le XIe siècle entre tous les siècles.

Or, je comprends bien qu'un homme lettré, un clerc prenne entre ses mains un poëme populaire, le travaille et le retravaille, le polisse et le repolisse, le rende élégant, le fasse joli. De tels faits peuvent être fréquemment signalés dans l'histoire de la littérature. Mais qu'un poëte populaire prenne entre ses mains l'œuvre d'un clerc, la dépolisse, la *déjolive*, si je puis parler ainsi, la rende à dessein rugueuse, grossière et brutale, lui enlève toutes ses élégances et les change en rudesses militaires, c'est ce que nous croyons véritablement impossible, et c'est ce qui n'a pu se passer à l'égard de nos Chansons de geste. L'auteur de notre *Roland* n'est pas l'abréviateur de la Chronique de Turpin : c'est le faux Turpin, tout au contraire, qui a été l'*arrangeur* de notre *Roland.*

Prenons un exemple pour mieux faire saisir notre pensée. Nous choisirons l'oraison funèbre que Charlemagne, dans la *Chanson de Roland* et dans la Chronique du faux Turpin, prononce sur le corps inanimé de son neveu Roland. Dans ce seul passage nous surprendrons le faux Turpin en flagrant délit de plagiat, mais principalement en flagrant délit de mauvais goût.

Écoutez les paroles de la Chronique latine.

.... Invenit prius Carolus Rolandum exanimatum jacentem, conversis brachiis supra pectus in effigie crucis positum, et circuiens super eum, cœpit lacrymosis gemitibus et singultibus incomparabilibus, suspiriisque innumerabilibus lugere, manus complodere, faciem suam ungulis laniare, barbam et capillos vellere, et dixit altis sonis mœrens : « O brachium dexterum corporis mei, barba optima, decus Gallorum, spatha justitiæ, hasta inflexi-

bilis, lorica inviolabilis, galea salvationis, Judæ Machabæo probitate comparatus, Samsoni assimilatus, Sauli Jonathæ mortis fortuna consimilis, miles acerrime, bello doctissime, fortissime fortiorum, genus regale, destructor Saracenorum, defensor christianorum, murus clericorum, baculus orphanorum, viduarum refectio, tam pauperum quam divitum relevatio ecclesiarum, lingua ignara mendacii in judiciis omnium, comes inclyte Gallorum, dux exercituum fidelium, cur te in has oras adduxi? Cur mortuum te video? Cur non morior tecum? Cur me mœstum et inanimem dimittis? Heu miser! quid faciam? Vivas cum angelis, exultes cum martyrum choris, læteris cum omnibus sanctis. Sine fine tamen lugendum est super te, quemadmodum luxit et doluit David super Saul et Jonatham et Absalon.

Tu patriam repetis, nos tristi sub orbe relinquis;
Te tenet aula nitens, nos lacrymosa dies;
Sex qui lustra gerens, octo bonus insuper annos,
Ereptus terræ justus ad astra redis.
Ad paradisiacas epulas te cive reducto,
Unde gemit mundus, gaudet honore polus.

His verbis et similibus Carolus Rolandum luxit quamdiu vixit[1].

Réservons nos observations sur le caractère de la légende latine, et donnons sur-le-champ le texte traduit de notre vieux poëme national[2]:

Charles est revenu à Roncevaux. — A cause des morts qu'il y trouve commence à pleurer: — « Seigneurs, dit-il aux Français, allez le petit pas. — Car il me faut marcher seul en avant — Pour mon neveu Roland que je voudrais trouver. — Un jour j'étais à Aix, à une fête annuelle; — Mes vaillants bacheliers se vantaient — De leurs batailles, de leurs rudes et forts combats; — Et Roland disait, je l'entendis: — « Que s'il mourait jamais en pays étranger, — On trouverait son corps en avant de ceux de ses pairs et de ses hommes; — Qu'il aurait le visage tourné du côté du pays ennemi.— Et qu'enfin, le brave! il mourrait en conqué-

[1] *Chronique de Turpin*, texte de M. de Reiffemberg.
[2] *Chanson de Roland*, 2855-2944.

rant. » — Un peu plus loin que la portée d'un bâton qu'on jetterait, — Charles est allé devant ses compagnons et a gravi une colline.

—

Comme l'Empereur va cherchant son neveu, — Trouve le pré rempli d'herbes et de fleurs — Qui sont toutes vermeilles du sang de nos barons. — Et Charles en est tout ému ; il ne peut s'empêcher de pleurer. — Enfin, le roi arrive en haut sous les deux arbres ; — Sur les trois blocs de pierre il reconnaît les coups de Roland. — Il voit son neveu qui gît sur l'herbe verte. — Ce n'est point merveille si Charles en est navré de douleur. — Il descend de cheval, court sans s'arrêter, — Entre ses deux bras prend le corps de Roland — Et, de douleur, tombe sur lui sans connaissance.

—

L'Empereur revient de sa pâmoison. — Le duc Naime, le comte Acelin, — Geoffroi d'Anjou et Thierri, frère de Geoffroi, — Prennent le roi, le dressent contre un pin. — Il regarde à terre, il y voit le corps de son neveu, — Et si doucement se prend à le regretter ! — « Ami Roland, que Dieu te prenne en pitié ! — Jamais nul homme ne vit ici-bas pareil chevalier — Pour ordonner, pour achever si grandes batailles. — Ah ! mon honneur tourne à déclin. » — Et l'Empereur se pâme ; il ne peut s'en empêcher.

—

Le roi Charles revient de sa pâmoison : — Quatre de ses barons le tiennent par les mains. — Il regarde à terre, il y voit le corps de son neveu. — Roland a perdu toutes ses couleurs, mais il a encore l'air gaillard. — Ses yeux sont retournés et tout remplis de ténèbres. — Et voici que Charles se met à le plaindre, en toute foi, en tout amour : — « Ami Roland, que Dieu mette ton âme en saintes fleurs — Au paradis parmi les glorieux ! — Pourquoi faut-il que tu sois venu en Espagne ? — Jamais plus je ne serai un jour sans souffrir à cause de toi. — Et ma puissance, et ma joie, comme elles vont tomber ! — Qui sera le soutien de mon royaume ? Personne. — Où sont mes amis sous le ciel ? Je n'en ai plus un seul. — Mes parents ? Il n'en est pas un de sa valeur. » — Charles s'arrache à deux mains les cheveux, — Et cent mille Français en ont si grande douleur, — Qu'il n'en est pas un qui ne pleure à chaudes larmes.

—

» Ami Roland, je vais retourner en France. — Et, quand je serai dans ma ville de Laon, — Des étrangers viendront de plusieurs royaumes — Me demander : Où est le capitaine ? — Et je leur répondrai : Il est mort en Espagne. — En grande douleur je tiendrai désormais mon royaume : — Il ne sera point de jour que je n'en gémisse et n'en pleure.

—

» Ami Roland, vaillant homme, belle jeunesse, — Quand je serai à ma chapelle d'Aix, — Des hommes viendront, qui me demanderont de tes nouvelles. — Celles que je leur donnerai seront dures et cruelles : — Il est mort, mon neveu, celui qui m'a conquis tant de terres. — Et voilà que les Saxons vont se révolter contre moi, — Les Hongrois, les Bulgares et tant d'autres peuples, — Les Romains avec ceux de la Pouille et de la Sicile, — Ceux d'Afrique et de Califerne. — Mes souffrances et mes douleurs augmenteront de jour en jour. — Et qui pourrait conduire mon armée avec une telle puissance, — Quand il est mort, celui qui toujours était à notre tête ? — Ah ! douce France, te voilà orpheline. — J'ai si grand deuil que j'aimerais ne pas être. » — Et alors il se prend à tirer sa barbe blanche ;— De ses deux mains arrache les cheveux de sa tête. — Cent mille Francs tombent à terre, pâmés.

—

» Ami Roland, tu as donc perdu la vie ! — Que ton âme ait place en paradis ! — Celui qui t'a tué a déshonoré la France : — J'ai si grand deuil que plus ne voudrais vivre. — Toute ma maison est morte à cause de moi. — Fasse Dieu, le fils de sainte Marie, — Avant que je vienne à l'entrée des défilés de Sizer, — Que mon âme soit aujourd'hui séparée de mon corps, — Qu'elle aille rejoindre leurs âmes, — Tandis qu'on enfouira ma chair près de leur chair. » — L'Empereur pleure de ses yeux, il arrache sa barbe : — « Grande est la douleur de Charles », s'écrie le duc Naime.....

Il est impossible que la seule lecture des deux textes qui précèdent ne convainque pas tous les esprits justes de l'antériorité du poëme français. Dans la légende latine,

Charles est surtout préoccupé de faire étalage de sa science biblique et de son beau parler. De là cette longue litanie, où Roland est tour à tour comparé à Judas Machabée, à Samson, à Jonathas, à Saül, à Absalon. Un clerc seul a pu trouver de telles comparaisons. Tous les artifices de la rhétorique sont d'ailleurs employés dans ces quelques lignes. Les *heu*, les *ô*, les *cur*, s'y heurtent l'un contre l'autre. Ce n'est pas ainsi que parle la vraie douleur, quand elle parle. Elle ne fait pas l'inventaire de celui qu'elle pleure; elle ne s'écrie pas : « *O brachium*, *ô barba*, *ô spatha*, *ô lorica*, *ô hasta*, *ô galea!* » Voyez le poëme original. Le grand empereur y est homme. Ce Charles qui fait trembler le monde, à peine a-t-il aperçu le corps de son neveu, qu'il descend de cheval, serre Roland entre ses deux bras et se pâme. Oui, il se pâme, et plusieurs fois. Il contemple doucement son neveu. A son immense douleur se mêle un sentiment moins généreux : il se préoccupe des destinées de son empire qui vient de perdre un tel soutien. Ces deux sentiments reviennent sans cesse dans son âme et sur ses lèvres, et rien n'est plus admirablement naturel que ce mélange de regrets et de craintes. Charles ne se contente pas de parler; il arrache sa barbe blanche et ses cheveux; il sanglote, et toute l'armée sanglote et se pâme avec lui. Et sans cesse le grand empereur se représente son retour en France : « On viendra alors lui demander des nouvelles de Roland ; que répondra-t-il? » Nouveaux pleurs, nouvelles alarmes. Non, je ne connais rien dans l'*Iliade* qui surpasse la beauté de cette oraison funèbre. Notez bien qu'aucun artifice de rhétorique ne déshonore ces magnifiques vers : la seule exclamation qu'on y trouve est celle-ci : « Ami Roland, belle jeunesse. » Voilà la vraie douleur ! Le faux Turpin n'a pas seulement pensé à la jeunesse de Roland. Est-ce que le

premier cri d'un père, quand son enfant vient de mourir, n'est pas celui-ci : « Il était si jeune! » Plus nous y pensons, plus nous voyons dans la Chronique l'œuvre d'un rhéteur et dans la Chanson l'œuvre d'un poëte. Or, c'est une règle qui n'a jamais été violée : les rhéteurs viennent après les poëtes. Ils ne méritent pas de les devancer, ils ne les devancent jamais. Dans l'ordre du temps, comme dans celui du mérite, la poésie vient avant la rhétorique.

Nous nous permettrons encore une observation qui, croyons-nous, n'a pas été faite jusqu'ici. Il est à remarquer que la *Chanson de Roland*, comme nos plus anciennes chansons, est essentiellement animée de l'esprit germanique, et nous avons dit que l'on pourrait y retrouver presque toutes les lois barbares. La Chronique, au contraire, a gardé fort peu de cette législation germanique : elle est latine, elle est romaine. Nous en trouvons un exemple frappant dans le récit de la mort de Ganelon. Le faux Turpin rappelle en quelques mots le duel de Pinabel et de Thierry, ainsi que le supplice du traître :

« Sicque, traditione Ganelonis declarata, jussit illum Carolus quatuor equis ferocissimis totius exercitus alligari et super eos quatuor sessores agitantes contra quatuor plagas cœli. Et sic digna morte discerptus interiit[1]. »

Ces quelques lignes suffisent au faux Turpin, qui est ici beaucoup plus concis que le poëte. D'où vient? C'est que le poëme, en cet endroit, raconte tout au long la mort des trente parents de Ganelon qui s'étaient portés comme sa caution, comme ses otages, comme ses *pleiges* : Charles les fait pendre sans pitié. Ici, dans la Chanson, éclate formidablement le principe germain de la solidarité entre tous les membres d'une même famille. L'auteur

[1] Chronique de Turpin, cap. XXVI.

de la Chronique était trop peu Germain, il était trop Romain pour comprendre ces choses. Il n'a pas osé les placer sous les yeux de ses lecteurs, et a reculé devant cette législation barbare qu'il ne connaissait pas. Le poëte, lui, n'a pas reculé. Mais, par là même, nous voyons qu'il est antérieur et qu'il a vécu à une époque où l'on comprenait encore l'esprit des lois germaines. Cette preuve ne nous semble pas à dédaigner.

Quel a donc été le but littéraire du faux Turpin? Et pourquoi s'est-il ainsi donné la peine de traduire en latin médiocre la magnifique rudesse de nos cantilènes et de nos premiers poëmes? En réalité, il a voulu fournir une lecture attrayante aux clercs de son temps qui nourrissaient quelque défiance à l'égard des romans. Il a rédigé à leur usage une légende latine qu'il a revêtue à dessein d'un style analogue à celui des Vies de saints, et la langue latine a immédiatement donné à son livre cette autorité que les chansons de geste ne devaient jamais conquérir au sein de la société cléricale. Il faut bien se mettre devant les yeux l'idée que la société des XI[e] et XII[e] siècles se faisait de la grande figure de Charlemagne. On avait oublié le vrai Charlemagne, et l'on se défiait un peu, dans la région lettrée, de celui que chantaient les jongleurs. Un homme d'esprit eut l'idée de traduire simplement les jongleurs en latin avec de certaines apparences hagiographiques. On ne reconnut plus nos poëmes ainsi déguisés, ou, si on les reconnut, on les prétendit copiés sur la fameuse Chronique. Le succès fut immense. Bientôt l'œuvre du faux Turpin fut traduite. Les éditions s'en multiplièrent. Peu de chefs-d'œuvre ont eu le succès de cette platitude.

Cette œuvre apocryphe eut une influence considérable

sur nos Chansons de geste elles-mêmes. Chose singulière ! le faux Turpin, qui avait copié nos poëtes, fut bientôt copié par eux. Il eut cet honneur immérité. Un poëme conservé à la bibliothèque de Saint-Marc à Venise, et dont nous avons jadis publié de longs extraits, l'*Entrée en Espagne*, reproduit, d'après la Chronique de Turpin, tout l'épisode du combat entre Ferragus et Roland. Or, ce poëme, qui n'est qu'une compilation de plusieurs chansons, commence par ces vers : « L'arcevesques Turpins, que tant feri d'espée, — Enscrit de sa main l'estorie croniquée ; — N'estoit bien entendue fors que de gent letrée[1]. » Et, un peu plus loin, nous lisons, non sans quelque stupéfaction, que le bon archevêque apparut au poëte dans un songe, et lui ordonna, par amour pour saint Jacques, de traduire en vers sa chronique. Le poëte, hélas ! n'a que trop obéi.

Ainsi n'exagérons rien. Si la Chronique de Turpin a subi l'influence de nos premiers poëmes, nos poëmes de la seconde époque ont sensiblement subi son influence. Ce sera, si l'on veut, la conclusion de tout ce qui précède[2].

Et cela est si vrai, que le succès de la *Chronique de*

[1] *L'Entrée en Espagne*, mss. français de Venise, n° XXI, f° 1 v°.

[2] Tous les documents littéraires du moyen âge, où est racontée la mort de Roland, se divisent en deux grands groupes, selon qu'ils suivent notre Chanson ou le Faux Turpin. La Chronique latine se retrouve, plus ou moins arrangée, dans la Chronique du manuscrit de Tournai (commencement du XIII° siècle) ; dans la Chronique saintongeaise (commencement du XIII° siècle) ; dans Philippe Mousket (XIII° siècle ; mais avec certains autres éléments empruntés à notre vieux poëme et à ses Remaniements) ; dans les Chroniques de Saint-Denis ; dans le *Roland* anglais du XIII° siècle ; dans deux fragments néerlandais publiés par M. Bormans (XIII°-XIV° siècles) ; dans le *Charlemagne* de Girart d'Amiens (XVI° siècle) ; dans la compilation allemande qui est connue sous le nom de *Karl Meinet* (XIV° siècle ; mais seulement en ce qui concerne les commencements de l'expédition d'Espagne) ; dans le *Charlemagne et Anseïs*, en prose (Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 214, XV° siècle) ; dans la *Conqueste du grant Charlemagne des Espagnes*, qui est un remaniement du *Fierabras* (XV° siècle) ; dans les *Guerin de Montglave* incunables ; dans les *Chroniques de France* de Guillaume Cretin (Bibl. nat. fr. 2820, XVI° siècle) ; dans la Chronique du ms. 5003 (l'original est peut-être du XIV° siècle, et le ms. est du XVI°) ; dans la première partie des *Conquestes de Charlemagne*, de David Aubert (1458), etc.

Turpin s'étendit à toutes les chroniques, sincères ou apocryphes, « parce qu'elles étaient en latin ». On alla, plus d'une fois, jusqu'à supposer l'existence de ces chroniques pour se donner le plaisir délicat de les citer. Au XIIIe siècle, à l'époque des premiers remaniements de nos Chansons de geste, il fut de bon ton d'annoncer, au début de chaque poëme, qu'on avait trouvé la matière de ce poëme dans quelque vieux manuscrit latin, dans quelque vieille Chronique d'abbaye, surtout dans les manuscrits et dans les chroniques de Saint-Denis. On se donnait par là un beau vernis de véracité historique. Plus les trouvères ajoutaient aux chansons primitives d'affabulations ridicules, plus ils s'écriaient : « Nous avons trouvé tout cela dans un vieux livre. » Nous pourrions citer vingt exemples de ces singuliers avertissements [1], et il en est qui remontent au XIIe siècle.

Fist la uns moines de *Saint-Denis en France*...
Si nos en ait les vers renovelés
Qui ot el role plus de cent ans esteis...
(*Enfances Guillaume.*)

A *Saint-Denis en France*, là où biau moustier a,
En fu prinse l'estore c'on vos recordera :
De latin en romant ung clerc la translatá
Pour recorder au peuple qui oïr la vora...
(*Jehan de Lanson.*)

L'estoire en fu trovée *el mostier Saint-Fagon*...
(*Helias.*)

A Saint-Denise à la maistre-abaie,
Dedanz. I. livre de grant ancesserie
Trueve on escrit...
(*Girars de Viane.*)

A l'issue d'avril, un temps dous et joli,
Que herbelottes poignent et pré sont raverdi,
A Paris la cité estoie un venredi :
Pour ce qu'il est divenres, en mon cuer m'assenti
Qu'à *Saint Denis* iroie por prier Dieu merci.
A un moine cortois qu'on nommoit Savari
M'acointai telement (Damedieu en graci)
Que le livre as histoires me montra.....
(*Berte as grans piés.*)

Il est escrit *es livres de l'anciiene geste*
Et el grant apolice à Ais à le Capele.
(*Mainet.*)

L'estoire en est *au mostier Saint Denis.*
(*Moniage Guillaume.*)

... Hom la fist de l'ancienne vie ;
Hues ot nom, si la mist en un livre
Et seela *el moustier Saint Denise*,
Là où les gestes de France sont escriptes.
(*Mort d'Aimeri de Narbonne.*)

Certains érudits ont pris à la lettre ces paroles de nos anciens poëtes, et n'y ont pas vu un mensonge, un artifice littéraire. Ils ont cru qu'en effet, les trouvères avaient demandé la permission d'entrer dans les bibliothèques d'abbayes, et que là ils avaient réellement trouvé, soit dans une chronique latine, soit dans un vieux manuscrit de jongleurs, le sujet et le canevas de tout leur poëme.

En ce qui concerne les vieux manuscrits de jongleurs, la chose n'aurait pas été impossible, et nous serions prêts à l'accorder, si nous avions, en faveur de cette hypothèse, une preuve plus certaine que l'aveu de nos poëtes. Ces poëtes sont si menteurs!

Mais nous nous refusons à croire que nos premiers romans SOIENT ISSUS D'UNE CHRONIQUE LATINE. Nous nous refusons surtout à voir dans ces chroniques, aux XIe et XIIe siècles, une sorte de trait d'union entre les Cantilènes et les Chansons de geste. La *Chronique de Turpin* et la plupart des légendes analogues sont l'œuvre de quelque rhéteur de couvent, copiant sans intelligence et sans vie nos premières épopées nationales. Nous croyons l'avoir suffisamment prouvé par l'œuvre du faux Turpin. ***Ab uno disce omnes.***

Conclusion de tout ce qui précède : « Nos Chansons de geste ont leur origine dans les traditions de nos deux premières races ou dans les cantilènes en langue vulgaire, et non pas dans les légendes latines. Elles sont militaires, et non pas cléricales. »

Ces épopées sont une œuvre éminemment laïque, séculière, antithéologique. Elles portent à l'origine tous les caractères de la poésie populaire et, à toutes les époques de leur histoire, semblent avant tout guerrières. La Poésie épique du moyen âge est chrétienne; elle n'est point théologique. Elle sait son catéchisme, si je puis parler ainsi; mais c'est tout, et, quand elle le commente, c'est avec une piété toute militaire. Si quelque peintre était chargé de la représenter, c'est l'armure du chevalier, et non pas la robe du prêtre, qu'il devrait jeter autour de ce robuste corps. Il ne faudrait pas mettre

un livre entre ses mains rigoureuses; mais une épée, une grande et terrible Durandal. Il faudrait la montrer, non pas assise devant un parchemin, mais à cheval sur un coursier tel que Bayard ou Veillantif. Il ne lui faudrait pas donner l'air calme et recueilli d'un moine; mais l'allure d'un soldat, mais l'apparence de Roland tendant à Dieu son gant droit, serrant son épée contre son cœur, et s'écriant: « O ma Durandal, plutôt mourir que de te laisser aux païens [1]. » Lisez *Roland*, les *Lorrains* ou *Aliscans;* lisez *Raoul de Cambrai*, *Ogier le Danois* ou *Amis et Amiles*, et vous constaterez aisément la justesse de notre dire. Nous emploierons, d'ailleurs, toute une partie de cet ouvrage à la démontrer. Encore un coup, tous nos héros sont chrétiens : ils prient, ils *battent leur coulpe*, ils sont animés du souffle des croisades. Mais ce sont des soldats qui prient en soldats et qui parlent en soldats.

A l'époque où la plupart de nos poëmes ont été chantés, on a composé également des livres de théologie. Or, nous les avons, ces livres, et nous possédons notamment des Recueils de prières depuis le IXe jusqu'au XVe siècle. Eh bien! rapprochez ces œuvres de nos romans, rapprochez-les même de Dante, et vous verrez de quel côté est la théologie. Vous serez étonnés, stupéfaits de la distance qui sépare de Dante saint Bonaventure et saint Thomas d'Aquin : car voilà les véritables auteurs de l'encyclopédie théologique, et non pas le poëte de la *Divine Comédie*, qui, en théologie, n'a eu parfois que des bégayements ou des subtilités. Mais, en ce qui concerne nos épopées, la distance est infiniment plus considérable. On a quelque peine à s'imaginer qu'au moment où retentirent nos premières

[1] *Chanson de Roland*, v. 2336.

chansons de geste, qu'à ce moment même vivaient et écrivaient le grand saint Anselme, et, un peu plus tard, saint Bernard et Hugues de Saint-Victor, véritables géants, dont l'influence a été si profonde sur toute l'École. Et maintenant, une fois de plus, comparez les admirables conceptions de l'auteur du *Proslogium*, l'éloquence savante et fougueuse du prédicateur de la seconde croisade, la science universelle et le mysticisme sublime du plus grand des Victorins; comparez-les, si vous l'osez, avec le christianisme rude, ignorant et un peu sauvage de nos épopées nationales. Non, non : il n'y a rien de clérical dans la composition de nos poëmes. Tout y est laïque et militaire [1].

La véritable origine de nos Chansons de geste n'est point là.

C'est dans les cantilènes en langue vulgaire, c'est dans les traditions orales de nos deux premières races qu'il la faut aller chercher.

Poëmes populaires, nos romans sont sortis de récits et de chants populaires.

CHAPITRE XVII

FORMATION DES CYCLES ÉPIQUES

Un cycle est un groupe de poëtes et de poëmes *faisant cercle* autour d'un héros ou d'un fait considérable.

La formation de cycles épiques n'est pas un fait particulier à notre littérature nationale. On peut dire

[1] « Le clergé resta tout à fait étranger à la conversion de nos traditions en poëmes et se borna à la faire servir, le cas échéant, à ses intérêts. » (P. Meyer, *Recherches sur l'Epopé française*, l. l., p. 38.)

que presque jamais il n'y a eu d'épopée sans cycles.

S'il n'y avait, chez un peuple primitif, qu'une famille ou un événement de nature épique, c'est-à-dire ayant laissé de très-profonds souvenirs semi-historiques, semi-légendaires, dans la jeune mémoire de ce peuple, l'épopée ne se diviserait point en plusieurs cycles. Mais un tel cas ne se présente presque jamais.

Qu'est-ce donc qu'un cycle? Le mot, quoique moderne, est des plus heureux.

Un cycle, c'est un groupe de poëtes et de poëmes faisant cercle autour d'un événement, d'un héros ou d'une famille considérables.

Et il y a autant de ces cercles qu'il y a, dans un pays, de héros, d'événements ou de familles épiques. Les poëtes sont libres d'ailleurs de choisir leur cercle, de s'attacher à telle ou telle famille, d'aller grossir tel ou tel groupe.

Au centre de chaque cercle se tient l'événement ou le héros. Tous les poëtes se penchent et s'empressent autour de lui; tous les yeux sont cloués sur lui; toutes les voix le chantent. Chez les Grecs, j'aperçois plusieurs de ces groupes. J'en vois un autour de cette grande lutte de la Grèce et de l'Asie, autour de la guerre de Troie. J'en découvre un autre autour d'Œdipe; un autre autour d'Ulysse; un autre encore, peut-être (mais dramatique, littéraire et savant), autour de ce grand type de l'humanité, de ce Prométhée qu'on enchaîne et qu'un Dieu délivrera. Et je ne parle pas du cycle national de la résistance aux Perses, qui fut pour la Grèce ce que nos croisades furent pour la chrétienté du moyen âge.

Ne cherchons pas d'autres comparaisons[1], et trans-

[1] Le même accident poétique a été scientifiquement constaté en Allemagne, et, à l'origine de la poésie allemande, il s'est également produit un certain nombre de cycles. Un des derniers historiens de l'épopée germanique, M. Bos-

portons-nous dans notre France au moment où nos premiers poëmes s'y formèrent, et même auparavant. Car il est certain que la création de nos cycles épiques remonte à l'époque des cantilènes et est antérieure à nos épopées elles-mêmes.

Dès cette époque nous voyons plusieurs cercles de poëtes et de poëmes se former autour de plusieurs événements, autour de plusieurs héros qui sont *centres*. En d'autres termes, nous assistons à la formation de plusieurs cycles.

Mêlons-nous à tout ce mouvement; approchons-nous tour à tour de chacun de ces groupes. Regardons, pour ainsi parler, regardons par-dessus l'épaule de tant de poëtes, et essayons de découvrir quel est l'événement ou le héros central autour duquel ils s'empressent.

Les trois principaux cycles de la France sont ceux qui ont pour centre Charlemagne, Guillaume d'Orange et Renaud de Montauban.

Tout d'abord, voici trois groupes plus considérables, plus nombreux que tous les autres. Au milieu de chacun d'eux, je découvre de grandes et lumineuses figures que je ne tarde pas à reconnaître. Au centre du premier groupe, se tient Charlemagne; au centre du second, Guillaume d'Orange; au centre du troisième, Renaud de Montauban et ses frères[1].

Que ces trois cycles soient les plus importants de toute notre poésie épique, c'est ce que les poëtes du moyen âge ont eux-mêmes constaté de la façon la plus claire. Qui ne connaît aujourd'hui le texte célèbre de *Girars de Viane?*

sert, « laissant de côté le cycle lombard et réunissant celui des Franks et des Burgundes, distingue quatre légendes principales dans la poésie héroïque allemande : la légende de Théodoric, la légende d'Attila; celle de Sifrit, et ce qu'il appelle, d'une expression heureuse, les légendes de la mer. » (Joret, *Revue critique*, 1872, I, 362, article sur *la Littérature allemande et les origines de l'Epopée germanique*, par M. A. Bossert.) Dans son livre sur la *Russie épique* (1876), M. Rambaud étudie tour à tour le « cycle des héros primitifs », le cycle de Vladimir, le cycle de « Novgorod la Grande », etc. Il en est de même chez tous les peuples.

[1] Ou, suivant d'autres, Ogier le Danois.

N'ot ke .III. *gestes en France la garnie :*
Dou roi de France est la plus seignorie
Et de richesce et de chevallerie.
Et l'autre après (bien est drois que je die),
Est de Doon à la barbe florie,
Cel de Maiance qui tant ot baronie.
En son lignaige ot gens fiere et hardie.
De tote France eüsent seignorie,..
Se il ne fuissent plain de tel felonie.
De cel lignaige où tant ot de boidie
Fut Guenelons qui, per sa tricherie,
En grant dolor mist France la garnie,
[Quant en Espaigne fist la grant felonie],
Don furent mort, entre gent paenime,
Li .XII. per de France.



Oï aveiz dire en mainte chanson
Ke de la ge[s]te ke fut de Guenelon
Furent entrait maint chevalier bairon,
Fier et hardi et de moult grant renom :
Tuit seignor fuxent de France le reon
S'en elz n'eüst orgoil ne traïson...
De cel lignaige ke ne fist se mal non
Est la seconde geste.



La tierce geste, ke moult fist à proisier,
Fu de Garin de Montglaine le fier.
De son lignaige puis-je bien tesmoignier
Que il n'i ot ne coart ne lainnier
Ne traïtor ne fellon losangier [1].....

Donc, les trois Gestes, d'après le poëte, sont celles du Roi, c'est-à-dire de Charles ; — de Doon de Maïence, dont sont descendus Renaud de Montauban et ses frères ; — de Garin de Montglane enfin, à la famille duquel appartiendra le célèbre vaincu d'Aliscans, Guillaume.

La même division se retrouve au commencement de la chanson de *Doon de Maïence :*

[1] *Girars de Viane*, Biblioth. nat. fr. 1448, f° 1 r°, col. 1 et 2.

Bien sceivent li plusor (n'en sus pas en doutanche)
Qu'il n'éut que trois gestes u reaume de France.
Si fu la premeraine de Pepin et de l'ange;
L autre après de Garin de Montglane la franche,
Et la tierche si fu de Doon de Maïence[1].

Mais remarquez qu'au moment où écrivaient ces deux poëtes, l'esprit primitif et les allures de notre antique épopée s'étaient déjà bien modifiés. On avait déjà pratiqué ce procédé, cet étrange procédé cyclique sur lequel nous aurons lieu de revenir: on avait déjà consacré de nouveaux poëmes au père, puis au grand-père, puis à l'aïeul de chaque héros primitivement épique. C'est ainsi qu'aux xe et xie siècles, Garin de Montglane et Doon de Mayence, qui ont définitivement donné leurs noms à deux de nos cycles, étaient peu connus, étaient peu chantés. Et nous affirmons qne Guillaume au court nez a été le véritable centre, le centre premier de la geste de Garin; nous affirmons que les fils Aymon ont été le véritable centre, le centre premier de la geste de Doon de Mayence.

Pour tout le reste, nous demeurons parfaitement d'accord avec l'auteur de *Girars de Viane* et avec celui de *Doon de Maïence*.

Attachons quelques instants nos yeux sur les trois héros qui, suivant nous, sont les véritables centres de nos trois gestes: Charlemagne, Renaud, Guillaume.

Ces héros sont essentiellement épiques.

[1] *Doon de Maïence* (vers 3-7). — Dans un autre passage du même poëme, on raconte les prodiges qui signalèrent la naissance des trois chefs de nos grandes gestes, de Charlemagne, de Garin et de Doon (v. 6879 et ss., 5372 et ss., *Épopées françaises*, 1re édit., III, 91). = Cf. *Mort d'Aimeri de Narbonne*, Bibl. nat. fr., 24369, f° 23 v°, et 24 r° (sur les deux premières gestes); *Aimeri de Narbonne*, B. N. fr. 1448, f° 67 (sur la généalogie de la seule geste de Garin), etc., etc. = Sur la « geste des traîtres » et les efforts des trouvères pour la constituer, voy. Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 77.

Ils sont épiques, parce qu'ils sont malheureux; ils sont épiques, parce qu'ils sont saints.

Rien n'est plus épique que le malheur. En étudiant les épopées de tous les peuples, on découvre qu'elles ont toujours célébré des malheurs et des malheureux.

La sainteté est épique, elle aussi, parce qu'elle n'est jamais vulgaire. Chose digne de remarque et sur laquelle nous avons déjà fixé l'attention de nos lecteurs : les trois héros qui sont le centre de nos cycles ont tous les trois reçu dans l'Église les honneurs d'un certain culte. Saint Charlemagne, saint Guillaume de Gellone, saint Renaud! Je ne sache point qu'on ait encore insisté sur ce point.

De plus, ils sont malheureux. Deux défaites, deux Waterloo de la France sont le point définitivement central de nos deux premiers cycles : Roncevaux, Aliscans. Quant à Renaud, il n'est célèbre que par ses douleurs, sa misère, son exil.

Voilà donc nos poëtes qui se pressent autour de ces trois héros, de ces trois douleurs épiques; voilà déjà trois cycles nettement formés. Ils ne doivent pas être, ils ne seront pas les seuls. Dans nos différentes provinces, d'autres groupes se forment autour de certains héros et de certains événements provinciaux.

En même temps que les grands cycles, se forment les cycles provinciaux des Lorrains, de Girart de Roussillon, d'Aubri le Bourgoing, de Raoul de Cambrai, etc.

Et voilà un certain nombre de petits cycles qu'on ne peut raisonnablement rattacher à aucun des précédents. Voilà, à l'est de la France, dans l'ancienne Austrasie, le cycle sanglant et sauvage des Lorrains qu'on pourrait appeler le cycle féodal par excellence, le cycle de la haine et de la guerre privée. Voilà le cycle de Raoul de Cambrai dans le Vermandois. Voilà les cycles d'Aubri le Bourguignon, de Girart de Roussillon, d'Élie de Saint-Gilles, d'Amis et Amile et de Beuves d'Hanstonne.

Un peu plus tard, et par l'effet d'une sorte de maladie, que nous pouvons dès à présent appeler monomanie

cyclique [1], les trouvères se donneront beaucoup de peine pour rattacher toutes ces petites gestes aux trois grands cycles : il y aura un mouvement immodéré de centralisation. C'est alors que l'on créera des parentés inattendues entre les héros des grandes et ceux des petites gestes. Les trouvères diront à Élie de Saint-Gilles : « Vous avez épousé Avisse, fille de Louis le Pieux. Entrez dans la geste du roi. » Ils diront aux Lorrains : « Il vous faut entrer dans une geste quelconque », et à cet effet ils imagineront de marier le dernier des Lorrains, Gerbier, avec la fille d'Aimeri de Narbonne. Force fut aux Lorrains d'entrer dans le cycle de Garin de Montglane. Rien n'embarrasse nos trouvères : tel héros ne rentre pas dans telle geste, vite, vite, un mariage pour unir ces deux familles imaginaires. C'est ainsi qu'Amiles épouse Belissent, fille de Charlemagne, et Raoul de Cambrai Aléis, autre sœur de Louis le Pieux. Mais la critique moderne s'est permis, non sans raison, de ne point tenir compte de ces mariages trop facilement conclus, et de laisser aux petites gestes leur vie propre et leur indépendance. Ainsi ferons-nous, quand nous raconterons la légende de toutes ces familles épiques.

Nous venons de signaler la naissance de trois grands cycles, et de sept ou huit cycles secondaires. Nous n'avons pas tout dit. Un de ses plus beaux fleurons manque encore à la couronne déjà si riche de nos épopées nationales.

Le dernier de nos cycles épiques est celui de la croisade.

Le cycle de la croisade fut notre dernier cycle. Il ne se forma pas, comme la plupart des précédents, à l'époque des cantilènes ; mais seulement pendant la période sui-

[1] Cette monomanie cyclique, comme nous le verrons, eut deux résultats désastreux. Elle donna lieu, tout d'abord, à de ridicules généalogies ; et, en second lieu, il arriva que les trouvères ne surent pas se mettre d'accord sur ces généalogies fabuleuses. Autant de poëmes, autant de généalogies différentes. Nul n'a mieux su mettre ce fait en lumière que M. D'Héricault, dans son *Essai sur l'Épopée française* (p. 45 et ss.).

vante. En d'autres termes, les poëmes sur la croisade ne revêtent pas la forme lyrique de la cantilène, mais seulement la forme épique de la chanson de geste.

On peut étudier ces derniers poëmes en eux-mêmes, mais on doit étudier aussi l'influence considérable qu'ils exercèrent sur toutes nos autres épopées. Les faits relatifs aux croisades remplissent à peine cinq ou six poëmes; l'esprit des croisades anime toutes nos chansons de geste et soulève la poitrine de tous nos poëtes.

Jamais d'ailleurs, jamais héros et événements ne furent aussi prodigieusement épiques que ceux de la première croisade. Combien pâlit la guerre de Troie devant la guerre de Jérusalem! Qu'est-ce que ces petites bandes de guerriers grecs vengeant une querelle vulgaire autour d'une ville sans souvenirs, si on les compare à ces multitudes de l'Occident s'abattant, terribles, autour de la ville sainte pour venger les droits de Dieu?

Si la sainteté est épique, quels saints personnages que Pierre l'Ermite et Godefroi de Bouillon, le grand Godefroi! Et si le malheur est épique, quel malheur est comparable à cet horrible blanchissement des plaines de l'Asie sous les ossements des croisés?

Et à peine cette grande expédition sera-t-elle finie, à peine Godefroi sera-t-il mort, que les temps épiques finiront. Les temps historiques commenceront avec le siècle de Philippe-Auguste. Saint Louis est trop un grand homme pour être un héros; il est trop dans la lumière de l'histoire pour pouvoir être placé dans le demi-jour de l'épopée. Un siècle plus tôt, il eût été épique: il ne l'est pas. Mais la prise de Jérusalem clôt bien cette série de siècles que chanteront nos épopées. Quel peuple, soit ancien, soit moderne, pourrait nous montrer, au commencement et à la fin de ses temps épiques, deux héros, deux géants, tels que Charlemagne et Godefroi?

CHAPITRE XVIII

IL Y A UNE ÉPOPÉE FRANÇAISE; IL N'Y A POINT D'ÉPOPÉE PROVENÇALE

État actuel de la question de l'Épopée méridionale.

Nous savons maintenant quelle est l'origine de notre Épopée. Et voici que nous venons, pour ainsi parler, d'assister à sa formation, année par année, jour par jour.

L'Épopée française est sortie de ces traditions orales qui, depuis l'époque mérovingienne, ont été répandues parmi nos pères; elle est également sortie de ces cantilènes, de ces chants narratifs et rapides où ces traditions ont souvent trouvé leur expression populaire.

La plupart de nos Chansons de geste ont été précédées de ces cantilènes. La plupart de nos épiques se sont inspirés de ces complaintes religieuses, de ces rondes nationales, de ces chants qui étaient véritablement chantés ou *dansés* par tout un peuple.

Ils ne les ont pas copiés; ils ne les ont point soudés l'un à l'autre. Ils s'en sont inspirés, disons-nous. Ce mot résume notre pensée.

De là nos premières épopées, qui ont sans doute paru vers la fin du xe siècle.

Mais ces poëmes, où sont-ils nés? Dans quelle province? sous quel soleil? Est-ce au midi, est-ce au nord de la France?

C'est entre le nord et le midi de la France; c'est entre la langue d'oïl et la langue d'oc que s'engage en effet le

débat : « Il y a eu une épopée provençale », dit un groupe d'érudits. « Je le nie absolument », répond un autre groupe [1].

Personne ne conteste, personne ne saurait contester les titres éclatants que l'on peut trop aisément alléguer en faveur de l'origine française de notre Épopée. Mais toute une école prétend que l'on peut constater SIMULTANÉMENT, dans les deux contrées, le développement spontané d'une poésie épique nationale. « C'est ce que je nie encore, répond l'école adverse. Et je vous mets en demeure de fournir vos preuves en faveur du Midi. Parlez. »

Or, une telle question, aussi nettement posée, est bien faite pour embarrasser les partisans de la langue d'oc.

[1] L'existence de l'Épopée provençale avait été jadis affirmée par Raynouard et Fauriel; mais la même thèse a été reprise tout nouvellement par M. Gaston Paris (*Histoire poétique de Charlemagne*, pp. 69 et 79-91), et combattue par M. Paul Meyer (*Recherches sur l'Epopée française*, *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1867, pp. 42 et ss.). C'est à ces deux derniers travaux que se rapportent toutes nos citations. Voici, d'ailleurs, le résumé que M. Gaston Paris lui-même a voulu donner de tout son système : « Dans les deux contrées (au nord et au midi de la France) il y a eu, SIMULTANÉMENT, un développement spontané d'une poésie épique nationale. Une fois formées, les deux Épopées, qui avaient en commun le sujet, les héros et l'inspiration, se sont fait de nombreux emprunts; mais l'Épopée du Nord, plus riche, plus variée, plus populaire, a eu en outre, sur sa rivale, le grand avantage de se mieux conserver et de nous léguer des monuments infiniment plus nombreux. » (*L. I.*, p. 69.) M. Paul Meyer a répondu très-nettement, comme nous allons le voir, à chacun des arguments de M. Gaston Paris. Il a montré qu'en mettant à part *Giratz de Rossilho*, il ne nous restait aucun monument de l'Épopée provençale, et qu'on ne peut expliquer cette disparition ni par la négligence des Méridionaux, ni par les violences des gens du Nord. Bref, il a pu conclure en ces termes que nous adoptons volontiers, comme l'expression de notre propre sentiment : « L'hypothèse d'une épopée provençale n'est pas nécessaire. Toute la question se réduit à savoir si les guerres soutenues dans le Midi contre les Sarrasins étaient pour les Français un événement aussi national que pour les Provençaux. Et l'on n'en saurait douter. » (*L. I.*, p. 49.) Nous avons dû nous-même traiter la question avec de longs développements, dans le tome III de nos *Epopées françaises* (1re édition, 1868, pp. 8-18). Notre conclusion d'alors est encore celle d'aujourd'hui : « Le midi de la France a eu l'esprit épique; il a été longtemps traversé par certaines traditions qui lui étaient propres, par certaines autres qui lui étaient communes avec le nord. Mais CES LÉGENDES N'ONT PAS ABOUTI, DANS LA LANGUE D'OC, A UNE VÉRITABLE ÉPOPÉE, et le cycle de Guillaume, en particulier, a une origine toute française. » (*L. I*, p. 18.) Nous renvoyons le lecteur à notre dissertation de 1868, pour tous les détails qui n'ont pu trouver place en ce tableau d'ensemble.

Aucune chanson de geste provençale n'est parvenue jusqu'à nous.

Un fait domine toute la discussion, un fait irrécusable, un fait brutal. C'est que, si l'on excepte *Giratz de Rossilho*, aucun poëme épique véritablement méridional n'est parvenu jusqu'à nous. Voilà qui donne à réfléchir.

« Mais n'avons-nous pas un *Fierabras* provençal? » Cet argument ne saurait guère aujourd'hui être pris au sérieux que par un débutant : et encore faudrait-il le supposer bien jeune. Il n'est plus permis de citer ce poëme à l'honneur du Midi, et c'est, comme nous l'avons dit ailleurs, une prétention dont on a fait bonne justice. Il est démontré que cette chanson de geste est d'origine française, et que son misérable auteur s'est contenté, par un plagiat trop commun à cette époque, de traduire en langue d'oc le texte original vers par vers. Même le mot « plagiat » ne serait pas ici le mot juste. Comme l'a dit M. Paul Meyer, « les jongleurs qui chantaient nos chansons de geste françaises dans les provinces du Midi, leur faisaient subir une sorte de traduction imparfaite, du genre de celle que nous possédons pour le *Fierabras*[1]. » Quoi qu'il en soit, le plagiaire ou le traducteur s'est trahi à plus d'une reprise. Quand il a eu affaire à des couplets français dont la rime était en *er* ou en *ier*, il s'est efforcé de les ramener à des tirades provençales en *ar*. Ce procédé naïf lui a quelquefois réussi, et il a pu traduire les mots français *jugier*, *aombrer*, *escouter*, *loer*, par *jutgar*, *azombrar*, *escoutar* et *lauzar*. Mais quand il s'est vu aux prises avec des mots français tels que *cavalier*, *molher*, *aversier*, *dreyturier*, *mestier*, *Richier* et *Olivier*, l'infortuné jongleur s'est trouvé dans un grand embarras. Il ne pouvait introduire dans son poëme des barbarismes tels que

[1] *Recherches sur l'Épopée française*, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 45.

cavalar, *molhar*, *dreyturar*, *aversar*, etc. Qu'a-t-il fait? Il s'est héroïquement décidé à laisser les mots français eux-mêmes, ces mots qu'il ne pouvait traduire. De là, dans le *Fierabras*, des couplets qui commencent par des rimes en *ar* et se terminent par des rimes en *er*. On ne saurait, comme vous le voyez, dénoncer plus naïvement une traduction ou un plagiat. Bref, *Fierabras* est hors de cause[1].

Mais voici que, tout récemment, on a découvert un autre poëme en langue d'oc. Il y a environ trois ans, on m'apporta certain manuscrit sur papier, qui était d'assez pauvre mine. Il paraissait, à première vue, appartenir au second tiers du XIVe siècle; mais les possesseurs, du reste, ignoraient absolument ce qu'il pouvait renfermer. Tout ce qu'ils savaient, c'est qu'il n'était pas écrit en français. Je me pris alors à le regarder attentivement, et je m'aperçus qu'il renfermait deux trésors : un *Mystère*

[1] Pour donner une idée de la manière dont le traducteur provençal a calqué l'auteur français, nous allons placer sous les yeux de nos lecteurs un même couplet, d'abord en français, puis en provençal :

Seignor, or escoutés, si vos plaist, et oiez
Chanson de vraie estoire : jamais meillor n'orrez,
Que ce n'est pas mençoigne, ains est fine vertés.
A tesmoins en puis traire evesques et abés,
Clers, moines et provoires et les Sains honorés.
A Saint-Denis en France fu li roles trovés,
Et en orrés le voir, si en pais m'escoutés,
Ainsi com Kallemaines qui tant fu redotés,
Fu premiers en Espaigne travailliés et penés,
Et conquist la corone dont Diex fu coronés,
Et le digne suaire dont fu envolepés,
Et les saintismes clous et le signe honoré.
A Saint-Denis en fu li tresors aportés,
Et oiés la raison ensi com est vertés...

*

Senhor, ar escoutatz, si vos platz, et auiatz
Canso de ver' ystoria : milhor non auziratz :
Que non es ges mensonja, ans es fina vertatz.
Testimonis en trac avesques et abatz,
Clergues, moynes e pestres e los Sans honoratz.
A San Denis e Fransa fo lo rolle trobatz,
Et auziretz lo ver si m'escoutatz en patz,
Ayssi cum Karles-maynes que tant fo reduptatz
Fo premiers en Espanha trebalhatz e penatz
E conquis la corona don Dieus fon coronatz
E lo digne suzari don fo envolopatz
E los santes clavels els signes honoratz.
A Sant Denis en fo lo trezaurs aportatz
Et auiatz la razo ayssi cum es vertatz...

de la passion et une chanson de geste, l'un et l'autre en provençal. Or, cette *Passion*, brève et substantielle, est peut-être la plus ancienne qui nous soit restée en langue vulgaire. Quant à la chanson de geste, elle est vraiment intéressante à plus d'un titre. C'est une suite de *Beuves d'Hanstonne*, de cette chanson française qui a été si profondément populaire durant tout le moyen âge. Le titre dit la chose en termes clairs, et nous voyons que nous avons affaire au *Roman de Betonnet, fils de Beuves d'Hanstonne, et de Daurel le jongleur.* Nous raconterons plus tard cette histoire, qui n'a d'ailleurs rien de très-original et a été calquée sur plusieurs autres romans. Nous dirons comment Beuves fut tué à la chasse par un traître du nom de Gui[1] ; comment sa femme Ermengart fut forcée d'épouser le meurtrier, encore tout couvert du sang de sa victime[2]; comment le pauvre petit Betonnet, fils de Beuves, fut sauvé par le jongleur Daurel[3], qui l'emmena chez les Sarrasins, à Babylone[4]; comment l'enfant y révéla bientôt la noblesse de sa race et s'y fit reconnaître pour le fils de son père[5]; comment il reconquit son fief et épousa la fille du roi de Babylone[6]. Mais, en vérité, ces aventures importent peu, et nous avons seulement à nous inquiéter de l'origine topographique de cette chanson, dont les partisans du Midi vont peut-être se targuer. Eh bien! le *Roman de Betonnet* est exactement dans le cas du *Fierabras* provençal. C'est une œuvre calquée, évidemment calquée sur un roman français. On y trouve des rimes en *ier* qui sont tout aussi scandaleuses : voici *trenquier*, *trabuquier*, *blasmier*, *donier*, *escapier*, etc., etc. Voici

[1] Ms. Didot, f° 161 v°. — [2] *Ibid.*, f° 166 r°. — [3] F° 170-172 r°. — [4] F° 175. — [5] F° 181-186. — [6] F° 187-190. Nous avons donné, dans le *Monde*, un sommaire raisonné du *Roman de Betonnet*, et nous espérons en donner prochainement une analyse plus développée dans la *Romania*.

deroquier quelques vers après *deroquar*, etc., etc.[1]. Ces rimes en *ier* sont vraiment terribles : elles sont toujours là pour dénoncer ces sortes de fraudes. Bref, *Betonnet* est hors de cause.

Il ne reste, en effet, que *Giratz de Rossilho*.

Si ce n'est *Giratz de Rossilho*, qui a été composé sur la ligne frontière des deux langues d'*oc* et d'*oïl*.

Or, il y a quelques années, les plus hardis n'auraient pas osé se permettre un seul doute à l'égard de l'origine méridionale du *Giratz*. Cette origine était universellement acceptée : c'était un axiome. Une étude plus attentive des manuscrits a quelque peu changé l'état de la question. M. Paul Meyer a démontré[2] que « *Giratz de Rossilho* n'a pas été composé dans les pays de langue d'oc; mais un peu plus au nord, et, si l'on veut, vers les limites des deux langues d'oc et d'oui. » Cela, dit-il, « est pour moi de la plus complète évidence ». Et il ajoute que « le lieu probable de la composition serait le nord du Dauphiné ou le sud de la Bourgogne ». Il n'y a pas lieu de nous en étonner, si

[1] Nous voulons donner ici le troisième couplet de *Betonnet*, où, par malheur, plusieurs mots sont complétement effacés :

Lo message de K(arle) se pres à retornier.
Lo duc Boves d'Antona apela .I. trotier...
« ... me ad Aspremon, no me velhas targier;
... mon companh Guyo c'am me venga parlier.
« — Senher, dis lo message, so faray volontier. »
E venc ad Aspremon dejos .I. olivier.
Aqui trobet Guyo, li trager lauzengier,
Que jogava à taulas, e vi lo messagier :
« Senher, dis lo messagiers (*sic*), ab vos vol parlier... »
E vengro ad Antona, sus el palais plenier.
E Bobes, quan lo vi, si lo vay abrasier :
« Dieu vos sal, amicx e mon bon compagier.
Karlemannes mo manda qu'eu... ab lui parlier.
« Senher, dis lo coms, cum vos plara, si er... »
Ab tan ves vos vengut denantz .I. joglier,...
E fu paubres d'aver, ma beis sap deportier...
Lo ric duc d'Antona li pres à demandier :
« Cum as tu nom, amicx, garda no mo celier... »
« — Senher, Daurel ay nom et say motz gen arpier,
« E tocar vihola e ricamen trobier... »
. . . .
E vengro à Paris, lo sapte, à l'avesprier,
Lo dimenge mati, can pres à l'esclarier.
(*Manuscrit Didot*, f°s 156. Cf. 158 r°, 160 r°, 178, etc.)

[2] Dans la *Revuede Gascogne*, tome X, novembre 1869, pp. 474-480. = M. Paul Meyer a donné, dans cette Revue, le commencement d'une traduction de *Girart* (t. X, novembre 1869, pp. 480-494; t. XII, avril 1870, pp. 149-169, et XIV, juillet 1873, pp. 293-308).

l'on songe que, « dans l'histoire comme dans le roman, Girart de Roussillon a été duc ou comte de Bourgogne ». Nous ne possédons, d'ailleurs, que quatre manuscrits de ce beau poëme. Ce sont, tout d'abord, les textes d'Oxford et de Passy, qui représentent la version primitive, celle dont M. Paul Meyer vient de déterminer l'origine. Quant aux manuscrits de Paris et de Londres, le premier est exagéré dans le sens de la langue d'oc, et le second dans le sens de la langue d'oui. Tel est aujourd'hui l'état de la science [1].

Rien n'est moins favorable aux prétentions des apologistes du Midi.

Ils pouvaient autrefois se dire qu'ils possédaient, à tout le moins, une chanson profondément méridionale. Cette consolation aujourd'hui leur semble à peu près interdite. *Giratz* a été composé sur la ligne frontière des deux grands dialectes, et les deux grands dialectes ont des titres presque égaux à revendiquer ce chef-d'œuvre.

[1] Voici le résumé textuel de l'article de M. Paul Meyer : « *Girart de Roussillon*, dit-il, nous a été conservé dans quatre manuscrits : 1° Oxford (Canonici; Miscell., 63. : c'est le seul complet. — 2° Paris (Bibl. nat.. fr. 2180). Les 560 premiers vers sont perdus.—3° Londres (Mus. Brit., Harl. 4334). Fragment d'environ 3560 vers. — 4° Passy. Fragment de 300 vers appartenant à M. Paul Meyer. = Le manuscrit d'Oxford a été publié, pour les 3190 premiers vers, par M. Mahn (*Gedichte der Troubadours*, t. I et II) ; celui de Paris, par Conrad Hoffmann (Berlin, 1855-1857) et par Francisque Michel (Paris, Bibliothèque elzévirienne, 1856) ; celui de Londres, par Francisque Michel (*ibid.*, pp. 285-396). = Le manuscrit d'Oxford et le fragment de Passy représentent un même type. Ce texte est le meilleur, et c'est celui qui représente le mieux la version originale. = Cette version a dû être écrite en un dialecte qui tient à la fois de la langue d'oc et de la langue d'oïl, plus voisin de la première que de la seconde. Les deux autres manuscrits modifient, à qui mieux mieux, le texte primordial : l'un, celui de Paris, dans le sens de la langue d'oc ; l'autre, celui de Londres, dans le sens de la langue d'oïl. » = M. Paul Meyer en vient ici à formuler ses conclusions : « La comparaison des différents manuscrits et l'examen des rimes m'ont conduit à ces conclusions assez imprévues : *Girart de Roussillon* n'a pas été composé dans la limite des pays de langue d'oc, mais un peu plus au nord et, si l'on veut, sur la limite des deux langues d'oc et d'oui. Cela est pour moi de la plus complète évidence. Le lieu probable de la composition serait le nord du Dauphiné ou le sud de la Bourgogne, pays où la poésie plus ou moins raffinée des troubadours n'a guère pu faire obstacle à la poésie épique : car les troubadours n'ont jamais été nombreux dans ces régions et n'y sont apparus qu'assez tard... »

« Soit, disent résolùment les partisans de la langue d'oc. Nous admettons avec vous, nous admettons volontiers qu'il ne nous est pas resté un seul poëme véritablement provençal. Mais il existait jadis un certain nombre de ces poëmes; et ils ont tous été détruits. »

Détruits! Où? Quand? Comment?

D'une prétendue disparition de l'Epopée provençale. On ne pourrait l'expliquer ni par la négligence des gens du Midi, ni par la violence des gens du Nord.

« Eh! durant la guerre des Albigeois. Il est certain qu'on détruisit alors beaucoup de manuscrits, beaucoup de documents en langue d'oc. »

Cet argument est de M. Gaston Paris, qui, après Raynouard et Fauriel, s'est résolument placé à la tête de l'école « méridionale ». Mais c'est en vain qu'on lui a demandé de citer un fait, un seul fait à l'appui de cette « certitude » ou, plutôt, de cette hypothèse. Ce fait n'existe point. La vérité est que les Français de France ne détruisirent point les monuments de la littérature provençale. S'ils avaient pu, d'ailleurs, avoir la pensée de brûler certains manuscrits et de se venger sur certains livres, ce n'est point aux épopées du Midi qu'ils se seraient attaqués de préférence. Ces épopées ne pouvaient, en effet, leur offrir rien d'antichrétien, ni surtout rien d'antifrançais. Si elles avaient existé, elles eussent été très-certainement, et de l'aveu de M. Paris lui-même, consacrées à des traditions, à des exploits, à des héros qui étaient communs au nord et au midi de la France. Charlemagne en eût été le centre; Roland, Guillaume, Renaut, y eussent occupé une place importante. Donc, les croisés du Nord se fussent trouvés là en pays de connaissance et n'auraient pas eu lieu de se montrer irrités. Il y avait, au contraire, d'autres poëmes provençaux qui respiraient alors la passion et la haine contre les envahisseurs de France. C'étaient des *sirventes* ardents, c'étaient des satires enflammées et qui étaient véritablement capables de soulever tout un pays. Or,

ces satires n'ont pas été détruites, et sont librement parvenues jusqu'à nous. Puis, ne détruit pas une épopée qui veut. Tout un peuple sans doute ne la sait point par cœur; mais un certain nombre de chanteurs populaires la possèdent dans leur mémoire [1], et, si on la détruisait aujourd'hui, seraient prêts à la reconstruire demain. Mais, encore un coup, il n'existe pas un seul fait, il n'existe pas un seul texte à l'appui de cette suppression violente, de cette prétendue suppression de l'épopée provençale. C'est une thèse à laquelle il faut décidément renoncer.

« Eh bien! c'est que les Provençaux ont été négligents de leur propre gloire; c'est qu'ils ont eux-mêmes laissé tomber leur épopée dans l'oubli. »

Je livre cet argument à tous ceux qui ont seulement lu deux ou trois pages d'histoire sur cette épouvantable guerre des Albigeois, et qui savent avec quelle rage se défendit ce peuple. Il y eut là une effervescence, une sauvagerie de patriotisme qui ne se concilie nullement avec ce prétendu dédain de tout un pays pour sa littérature nationale. Quand on répand avec une telle furie tous les flots de son sang, on est fait pour aimer les chants de sa race et pour empêcher que l'oubli ne les recouvre. On ne saurait, d'ailleurs, alléguer que la forme de l'épopée ait pu déplaire à ce peuple : car il est prouvé qu'il a passionnément aimé la version provençale de *Giratz de Rossilho*, et que, même après la guerre des Albigeois, même à la fin du XIII[e] siècle, même au XIV[e], il a fait accueil à toutes les Chansons de geste françaises.

[1] « On peut admettre que la guerre des Albigeois a été mortelle à la littérature provençale, en supprimant les cours des seigneurs du Midi; mais ce n'est pas dans les cours des seigneurs, c'est parmi le peuple que réside l'Épopée. La poésie épique, étant populaire de sa nature, aurait pu, si elle avait existé au Midi, se conserver, au moins quelque temps, dans les classes inférieures de la société. » (*Recherches sur l'Épopée française*, l. l., p. 22.)

Force nous est de conclure qu'une seule chanson de geste mériterait peut-être d'être attribuée au Midi : c'est *Giratz de Rossilho*. Et encore avons-nous rencontré ce rare trésor sur la ligne frontière des deux langues d'oc et d'oïl.

Donc, si d'autres épopées provençales ne sont pas venues jusqu'à nous, c'est pour une raison bien simple :

C'est parce qu'elles n'ont jamais existé.

CHAPITRE XIX

SUITE ET CONCLUSION DU PRÉCÉDENT

Les nombreuses allusions des troubadours aux héros de nos chansons de geste et certaines affabulations du *Philomena* et de la *Vida de sant Honorat* ne sauraient rien prouver en faveur de l'Épopée provençale.

L'école qui défend les droits du Midi ne se déclare point vaincue. « Il est vrai, dit-elle, que nous ne possédons plus de textes épiques en langue d'oc. Il est encore vrai que nous ne pouvons expliquer cette étonnante et déplorable disparition. Mais ces textes ont existé. C'est par centaines, c'est par milliers que l'on peut constater, dans toutes les œuvres des troubadours, les allusions à des faits et à des héros épiques. Fauriel s'est contenté d'en recueillir une partie : elle pourrait suffire. A tout instant, dans nos chansons lyriques, il est question de Charlemagne, de Roland, de Guillaume et des péripéties de leur histoire épique. Voyez encore, voyez cette œuvre en prose, ce *Philomena*[1],

[1] On connaît, sous ce nom, une œuvre en prose provençale du premier tiers du XIIIe siècle. Son vrai titre est le suivant : *Gestes de Charlemagne à Carcassonne*

ce récit mensonger où l'histoire et les origines du monastère de la Grasse sont si étrangement mêlées à des aventures chevaleresques, que l'auteur a très-évidemment puisées dans certaines chansons de geste. Descendez encore plus bas, descendez jusqu'au XIVe siècle. L'auteur de la *Vie de saint Honorat*[1], Raimond

et à Narbonne; mais elle a gardé le titre de *Philomena*, du nom d'un prétendu clerc de Charlemagne qui, selon cet étrange document, aurait été chargé par l'Empereur « de rédiger le récit de ses gestes ». = Le *Pseudo-Philomena* nous a été conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale (fr. 2232), et dans un manuscrit du British Museum (addit. 21218). Il en existe une version latine qui a dû être écrite entre les années 1237 et 1255. (Voy. le manuscrit de la Biblioth. nationale, lat. 4977 ; l'édition de Ciampi, Florence, 1823, etc.)= Nous donnerons ailleurs une analyse détaillée de cette chronique fabuleuse : quelques mots suffiront ici... Donc, Charles fait le siége de Narbonne et fonde, dans la vallée *maigre*, la fameuse abbaye de la Grasse. Le narrateur se partage dès lors entre le récit de cette fondation pieuse et celui d'une interminable guerre contre les Sarrasins. Trois armées païennes entrent successivement en ligne et sont battues par Charlemagne, près de qui se tient Roland. Enfin Narbonne est emportée ; Aimeri reçoit un tiers de la ville conquise, et l'abbaye de la Grasse, que de tristes désordres avaient déshonorée, est rendue par l'Empereur à son antique pureté et à sa première splendeur. = Sur les origines et la nature du *Pseudo-Philomena*, trois systèmes se sont produits; le nôtre, celui de Gaston Paris, celui de Paul Meyer. J'avais cru le *Philomena* beaucoup plus précieux qu'il ne l'est en réalité: j'avais supposé qu'il renfermait plus d'un trait emprunté à de vieilles légendes méridionales, et je m'étais persuadé que ces légendes ne se retrouvaient dans aucun de nos poëmes français. Il est vrai que je regardais certains passages relatifs à l'abbaye de la Grasse comme autant d'interpolations cléricales; mais je me hâtais d'ajouter qu'à côté de ces interpolations « subsistait un roman profondément héroïque dont notre *Philomena* était la traduction peu altérée » (*Épopées françaises*, 1re édition, I, 487). Tout autre est le système de Gaston Paris : « Le fond de ce récit, dit-il, est une de ces misérables supercheries monastiques comme nous en avons rencontré plus d'une. Illustrer le monastère de la Grasse, lui faire reconnaître d'énormes priviléges, authentiquer de fausses reliques, et, par-dessus le marché, édifier les fidèles par quelques pieuses anecdotes, tel est le but essentiel de l'auteur de ce triste roman. » (*Histoire poétique de Charlemagne*, p. 99.) Cependant il convient d'observer que, suivant M. Gaston Paris, on doit distinguer dans le *Pseudo-Philomena*, ce qui est de l'invention de l'auteur, et ce qui repose sur des traditions populaires. = M. Paul Meyer est plus sévère. Il établit, d'une façon très-rigoureuse, « que le faux *Philomena* a tiré de son imagination un méchant petit roman sur les origines de l'abbaye de la Grasse, et s'est contenté de puiser le reste de son récit dans la Chronique de Turpin et dans nos poëmes français de la seconde époque » (*Recherches sur l'Épopée française*, p. 56). C'est ce qu'a répété tout récemment M. Demaison, dans sa thèse sur *Aimeri de Narbonne:* « L'auteur du *Philomena* n'a fait que peu d'emprunts à la tradition épique, et, pour tout le reste, s'est donné carrière. » Nous nous rattachons complétement à ce dernier système.

[1] La *Vida de sant Honorat* est une œuvre composée vers 1300, par Ramon Feraud. L'auteur avoue fort ingénument qu'il a traduit son poëme du latin;

Feraud, ne dit-il pas lui-même « qu'il a lu beaucoup de romans ». Que dites-vous d'un tel aveu? Nierez-vous la ressemblance frappante que certains récits de l'*Histoire de saint Honorat* présentent avec l'affabulation de certaines chansons de geste? Vous le voyez: il y a eu, dans tout le Midi, une vie épique qu'il est impossible de nier. Or, cette vie a dû nécessairement se traduire par des œuvres, sans lesquelles tant d'allusions deviennent absolument inexplicables. Eh bien! ces œuvres, ce sont ces poëmes provençaux que nous n'avons plus et dont nous nous entêtons à affirmer l'existence. »

Ces allusions des troubadours dont vous parlez, s'expliquent aisément d'une tout autre façon. Nous sommes persuadés, tout d'abord, que les mêmes traditions épiques ont été communes, nécessairement communes, au nord et au midi de la France. Une victoire telle que celle de Charles-Martel à Poitiers; des triomphes tels que ceux de Charlemagne sur tous les ennemis de la chrétienté; des défaites telles que Roncevaux et Villedaigne, qui mettaient en balance la destinée de l'Église et de la France, tous ces faits étaient de nature à intéresser aussi puissamment les gens du Midi que ceux du Nord. Il s'agissait de leur vie ou de leur mort, comme il s'agissait de notre mort ou de notre vie. Aussi la popularité d'un Charles-Martel, d'un Charlemagne, d'un Roland et d'un Guillaume n'a-t-elle pas été moins vive au delà qu'en deçà de la Loire, et réciproquement. Tout aussitôt, des chants

mais MM. Gaston Paris et Paul Meyer ont fait longtemps d'inutiles efforts pour retrouver cet original, qui cependant a été imprimé (en 1511, chez J. Petit). A défaut de cette Vie latine, M. Paul Meyer vient d'en découvrir une autre qui a été imprimée en 1501, à Venise, par Luc-Antoine de Junte, et dont on ne connaît aujourd'hui qu'un seul exemplaire. Il l'a comparée soigneusement avec le poëme provençal, et en est arrivé à cette conclusion que l'on peut regarder comme fort vraisemblable : « Cet imprimé est sans doute l'abrégé d'une *Vie* plus ample que Feraud aurait eue à sa disposition. » (*Romania*, avril 1876, p. 239 et ss.)

populaires furent consacrés à ces sauveurs du monde chrétien et de la nation française. On se mit soudain à chanter, en provençal comme en français, ces étonnants libérateurs auxquels on devait de ne point vivre sous le joug musulman. Ce sont là ces chants rapides, ces cantilènes dont il est si nettement question dans la *Vita sancti Willelmi*, et qui, suivant le témoignage de l'auteur de cette Vie, ont été communes à TOUTES les provinces de la France. Elles étaient innombrables, et il y en eut de consacrées à tous les héros que nous venons de nommer comme à presque tous ceux qui devaient être un jour célébrés dans nos épopées françaises. C'est grâce à elles que les noms de tant de personnages épiques sont demeurés célèbres dans tout le Midi, et voilà qui explique suffisamment toutes les allusions des troubadours. Jamais nous n'avons prétendu nier l'existence de ces traditions orales et de ces cantilènes, ni leur diffusion dans le midi de la France; mais nous renfermons volontiers tout notre système dans cette proposition qui est facile à retenir : « La France du midi s'est arrêtée à ces traditions et à ces chants rapides; la France du nord a fait un pas de plus et a été jusqu'à l'Épopée. »

Mais il est un autre fait qui explique plus complétement encore toutes ces allusions des troubadours dont la clarté ne nous embarrasse aucunement: « Il est aujourd'hui prouvé, dit M. Paul Meyer, que la poésie française a été très-répandue au midi, dès la fin du XIIe siècle [1]. » On peut même aller plus loin et remonter plus haut. Dès la première moitié du XIe siècle, un document méridional [2] nous offre une imitation, je pourrais dire une traduction des passages les plus caractéristiques du

[1] Voy. la *Préface* de *Flamenca*, pp. XXIV-XXVIII, et *Recherches sur l'Epopée française*, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 44.
[2] Le *Chronicon Novalicense*.

Moniage Guillaume, et il est en effet très-aisé de voir que l'auteur de cette chronique a lui-même entendu chanter, sur cet antique et admirable sujet, un poëme français, un poëme à assonances. « En 1218, le poëte toulousain qui continue Guillaume Tudela ne connaît Guillaume au court nez que par des poëmes français [1]. Vers la même époque, le *Pseudo-Philomena* puise à des sources très-françaises », et « Guillaume de Cabreira, un des plus brillants chevaliers de la cour d'Alphonse II, cite à son jongleur des poëmes incontestablement français : *Roland*, *Macaire*, *Aiol*, *Anséis*, *Floovent*, *les Lorrains*, *Amis et Amiles*, *Ogier*, *Raoul de Cambrai*, *Orson*, *le roi Gormont*, etc. » Il en est de même de la *Vie de saint Honorat*, dont l'auteur a eu certainement entre les mains le faux Turpin, les *Saisnes* et un manuscrit cyclique de *Guillaume d'Orange*. Tout s'explique par là, ou plutôt tout s'illumine. Il faut ici nous représenter nos jongleurs français parcourant tout le Midi et, pour ainsi parler, l'exploitant à leur profit. Ils étaient sur tous les chemins ; ils s'arrêtaient sur toutes les places publiques ; ils chantaient dans tous les châteaux. Avec une habileté qu'explique leur amour du gain, ils faisaient subir à nos chansons françaises cette sorte de traduction imparfaite que nous possédons pour *Fierabras* et pour *Betonnet*. Et ils étaient d'autant plus facilement compris, qu'ils chantaient des héros et des exploits très-connus et très-aimés de leur auditoire.

Il en est de même pour tout le cycle de Guillaume d'Orange.

— « C'est fort bien, répondent les partisans du Midi. Mais tout le cycle de Guillaume d'Orange ? le passeriez-vous sous silence ? Quoi que vous puissiez dire, vous avez vingt ou vingt-cinq de vos chansons qui, sous le nom de « geste de Garin » ou de « geste de Guillaume »,

[1] Il dit : *Al cort nés* en assonances. (P. Meyer, *l. c.*, p. 48.)

sont consacrées à des héros et à des exploits dont le midi est le théâtre. Vous ne pouvez, d'un coup de plume, effacer les chansons de tout un cycle où le Midi tient autant de place. Ces poëmes sont un argument qui crie contre vous. »

Nous la connaissons, cette geste de Guillaume d'Orange; nous la connaissons, et nous en raconterons bientôt toutes les chansons à nos lecteurs. Nous les ferons rire avec *Rainoart* et pleurer avec *Aliscans*. Mais, en vérité, le Midi n'a rien à réclamer dans la gloire de ces admirables épopées.

Le Midi a connu Guillaume; il a fidèlement conservé ce souvenir dans ses traditions orales; il l'a chanté dans ses chants populaires. Mais c'est tout : le Midi ne lui a pas consacré une seule chanson de geste.

Guillaume, d'ailleurs, n'était pas un homme du Midi, et l'histoire nous permet de le considérer comme un parent éloigné de ce Charlemagne, qui était, par tant de côtés, un homme du Nord. Un jour, voulant se faire représenter sur les bords de la Garonne par un autre lui-même, par une âme énergique, par une volonté de fer, Charlemagne envoya là-bas, à Toulouse, ce grand comte Guillaume dont l'histoire ne parle pas assez. Cet autre Charlemagne était chargé de veiller tout à la fois sur les Sarrasins, qui ne cessaient d'envahir, et sur les Gascons, qui ne cessaient de se révolter. Il remplit noblement ce double devoir. Mais les Français surtout ne sauraient oublier qu'un jour, en 792, cent mille Sarrasins se jetèrent brutalement sur la France, pour en faire la conquête définitive. Le comte Guillaume se précipita au devant d'eux, et il y eut entre les deux armées ou, pour mieux parler, entre les deux races, un choc épouvantable à Villedaigne-sur-l'Orbieu. Jamais on ne vit pareille bataille. Les chrétiens furent vaincus, sans

doute, mais de telle sorte que les Sarrasins vainqueurs n'osèrent pas faire un pas de plus en avant et repassèrent les Pyrénées pour ne plus les franchir. Guillaume, donc, a fait plus pour la chrétienté et pour la France que Charles-Martel lui-même n'avait fait à Poitiers. Villedaigne est un de ces faits que l'ingrate histoire ne recommande point assez à notre reconnaissance : Villedaigne est la date de notre délivrance, et nous ne saurions assez témoigner de gratitude au comte Guillaume, à ce véritable grand homme qui, quelque temps après, dégoûté de la gloire terrestre, se fit moine au couvent de Gelline, et que l'on vit, durant plusieurs années, conduire au moulin le petit âne du monastère...

Eh bien ! je me demande ce que le Midi peut revendiquer dans cette admirable histoire qui a donné lieu à une épopée magnifique. Que de tels faits se soient passés au midi, je le veux bien ; mais l'origine d'une épopée ne dépend pas du lieu où se passe son action, et personne n'a jamais songé à dire que l'*Iliade* est l'œuvre d'un Troyen, parce que les événements s'y passent sous les murs de Troie. Quant à Guillaume lui-même, c'est presque un Tudesque. Le Midi a été successivement délivré par deux héros de cette race, par le vainqueur de Poitiers en 732, et en 792 par le vaincu de Villedaigne.

Mais que signifient ces petites revendications du Midi contre le Nord ou du Nord contre le Midi. La question est bien plus vaste ; elle est bien plus haute. A Villedaigne comme à Poitiers, c'est le sort de la chrétienté, c'est le sort du monde qui était en jeu. Ces épouvantables tueries, ces torrents de sang, ces milliers de morts, ont eu sur l'histoire une influence décisive. Le monde a été chrétien, au lieu d'être arabe ; il appartient à Jésus-Christ, et non pas à Mahomet. Cette civilisation dont nous

sommes si fiers, cette beauté de notre foyer domestique, cette indépendance de nos âmes, ce caractère libre et pur de nos femmes et de nos filles, c'est à Charles Martel et surtout à Guillaume que nous les devons, après Dieu.

Je ne dis rien de la France; mais qui ne voit qu'elle aurait peut-être succombé, si Guillaume eût été vaincu moins héroïquement? Il en faut conclure que cette bataille de Villedaigne a dû être aussi populaire au nord qu'au midi de la France. Il s'agissait en réalité du salut de tout le pays; il s'agissait pour nous, comme je l'ai dit, de vivre ou de ne pas vivre. La France tout entière était haletante et dans l'effroi. Aussi la figure de Guillaume est-elle restée dans l'imagination et, pour ainsi parler, dans les yeux de vingt générations. On s'est représenté, pendant plusieurs siècles, ce rude batailleur, tel que nous le voyons dans *Aliscans*, fièrement juché sur un gros cheval, couvert de sang et s'enfuyant victorieusement devant les Sarrasins. Bref, il été partout honoré, partout célébré, partout chanté. Mais le Midi ne l'a célébré que dans ses traditions orales et ne l'a chanté que dans ses cantilènes, tandis que le Nord est un jour arrivé à lui consacrer toute une série d'épopées, toute une geste, tout un cycle. Ici, comme partout, le Nord est parvenu jusqu'à l'Épopée, et le Midi est resté en chemin.

Conclusion générale : « Le nord seul de la France est parvenu jusqu'à la forme épique. »

Il faut que les Méridionaux en prennent leur parti. Le premier théâtre de notre grand mouvement épique a été la France du nord, la France où l'on disait *oui*, et non celle où l'on disait *oc*. Après avoir éclaté dans nos provinces du nord de la Loire, ce mouvement s'est déplacé, et, depuis la fin du XIe siècle jusque dans la seconde moitié du XIIe, s'est surtout manifesté dans la région anglo-normande. Puis, de nouveau, aux XIIe et XIIIe siè-

cles, il s'est accentué dans l'Ile-de-France, la Picardie et la Champagne. Telle est la vérité, qui est attestée par cent manuscrits. Et tous ces manuscrits sont éloquents contre le Midi.

Mais, en vérité, est-ce injurier le Midi que de lui contester ses droits à l'Épopée et ses héros épiques? Le Midi a assez de gloires réelles pour se passer de cette gloire imaginaire. Il est certain que l'histoire de la France méridionale lui fait encore plus d'honneur que sa poésie. Elle a combattu avec nous, elle a laissé de son sang sur tous nos champs de bataille, en Europe, aux croisades. Le mot France, dans nos Chansons de geste, désigne plus d'une fois les pays situés au nord et ceux situés au midi de la Loire. La gloire de Roncevaux et celle d'Aliscans sont communes aux uns et aux autres, et, comme l'a si bien dit un poëte de notre siècle, un poëte du Midi :

Qu'est la Franee? une grande, une forte famille :
Bretons, Picards, Normands, Gascons et Marseillais.
Mais nous sommes tous frères ! Et son honneur qui brille
Nous voulons tous le défendre ; et si ses ennemis,
    Pour l'obscurcir, nous attaquent,
Bretons, Picards, Gascons, tous alors se mêlent,
Tous alors ne font qu'un et frappent en Français [1].

[1] Qu'es la Franço? Uno grando, uno forto famillo.
Bretouns, Picars, Normans, Gascons et Marseillès.
Mais pel cò sèn touts frayres et son aounou que brillo,
Boulen touts lou deffendre; et se Russes, Anglès,
    Per l'encrumi, nous agarrezon,
Bretouns, Picars, Gascons, touts alors s'abarrezon,
Touts alors fazen qu'un... et trucan en Francès.

(Jasmin, *les Papillotes*, pp. 136, 137.)

CHAPITRE XX

CARACTÈRES DES PREMIÈRES CHANSONS DE GESTE

La plus ancienne de nos Chansons de geste, c'est le *Roland*. Puis viennent *le Charroi de Nîmes*, *le Moniage Guillaume*, *Raoul de Cambrai*, *Garin le Loherain*, *Ogier le Danois*, *Amis et Amiles*, *Jourdain de Blaives*, *Girars de Roussillon*, etc., etc.

Ce n'est pas sans une certaine joie que nous nous trouvons en présence de nos Épopées françaises, après avoir lentement parcouru une route parfois si triste et si décourageante. Mais nous oublierons bien vite les aridités du chemin dans les joies de l'arrivée.

Toutefois ce n'est pas encore ici que nous nous laisserons aller à notre désir de parler longuement de l'esprit de nos Chansons de geste, ni de leur légende, ni de leurs héros. Nous voulons seulement, en quelques lignes rapides et claires, indiquer les principaux caractères de nos premiers poëmes nationaux. Et nous ne pouvions guère terminer autrement le récit pénible de toute cette période de leur formation. Après avoir assisté pendant l'hiver à tous les progrès un peu lents de leur germination, il est consolant de les contempler en fleur sous le beau soleil de leur printemps.

Nous possédons un nombre très-restreint de ces épopées primitives : et encore sommes-nous à peu près certains, pour la plupart d'entre elles, que nous possédons seulement leur seconde ou troisième rédaction. Les observations qui vont suivre ne s'appliquent donc qu'à une dizaine de poëmes, parmi lesquels nous nommons en première ligne la *Chanson de Roland*. Comparés à cette Iliade de la France, les autres Chansons de geste,

si belles et si antiques qu'elles puissent être, méritent qu'on leur applique la fameuse parole : *Longo proxima intervallo.*

Après le *Roland*, dont il serait difficile de placer la rédaction avant le dernier tiers du XIe siècle, mais qui seul représente toute la pureté de notre première période épique, il est presque uniquement permis de citer les anciennes branches de la geste de Guillaume d'Orange, telles que *le Charroi de Nîmes* et *le Moniage Guillaume;* puis, *Ogier le Danois*, *Raoul de Cambrai*, *Garin le Loherain*, *Amis et Amiles*, *Jourdain de Blaives*, et enfin ce *Girart de Roussillon*, qui fut écrit sur la limite des deux langues d'oc et d'oïl.

Le vers de nos premiers poëmes est le décasyllabe.

A ne considérer que leurs caractères extérieurs, tous ces poëmes ont un air de famille. Le vers de nos premières épopées est toujours le même [1] : c'est le vers de dix syllabes avec un repos nécessaire après la quatrième [2]. Vers qui est rapide sans être sautillant, facile sans être lâche; plus grave et plus épique que le vers octosyllabique ; moins fatigant, plus léger, plus vivant que l'alexandrin; essentiellement propre à l'épopée.

TOUS LES VERS DE NOS VIEUX POËMES SONT ASSONANCÉS, ET NON RIMÉS.

Ce vers est assonancé par la dernière voyelle accentuée, et non par la dernière syllabe.

Or, la rime atteint la dernière syllabe; mais L'ASSONANCE NE S'APPLIQUE QU'A LA DERNIÈRE VOYELLE ACCENTUÉE [3].

C'est ainsi que le mot *arbre* rime avec *pasme*, *esguarde*, *altre*, *visage*, *haste*, *vasselage*, *arme*, *Carles*, *Arabe*, *alques* [4]. C'est ainsi que *terre* rime avec *bele*,

[1] Il faut excepter le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem.*

[2] Quelquefois après la sixième. Nous reviendrons en détail sur la versification des Chansons de geste (Ire partie, livre II).

[3] Il faut remarquer que certaines diphthongues sont assimilées aux voyelles.

[4] Halt sunt li pui e mult halt (sunt) les arbres.
Quatre perruns i ad luisanz de marbre :
Sur l'erbe verte li quens Rollanz se pasmet.

Auvergne, *vespre*, *herberges*[1]; c'est ainsi que *riche* rime avec *baronnie*, *prime*, *cisne*, *marine* et *virent*[2]; c'est ainsi que *force* rime avec *Cordes*, *flote*, *orent* et *Rosne*[3]; c'est ainsi que *lune* rime avec *pasture*, *cremue*, *desrubes*[4], etc.

Mais ce n'est pas ici la place de parler tout au long de cette importante question de notre versification épique; ce n'est pas le lieu d'en écrire le traité. Arrivons rapidement aux caractères intimes de nos premières Chansons de geste.

Uns Sarrasins tute veie l'esguardet,
Si se feinst mort, si gist entre les altres.
Del sanc luat sun cors e sun visage,
Met sei en piez e de curre se hastet:
Bels fut e forz e de grant vasselage.
Par son orgoill cumencet mortel rage,
Rollant saisit e sun cors e ses armes,
E dist un mot : « Vencuz est li niés Carle,
Iceste espée porterai en Arabe. »
En cel tirer li Quens s'aperçut alques.
(*Chanson de Roland*, éditions Müller et L. G., vers 2271-2283.)

Vet s'en Guillaumes o sa compaigne bele;
A Deu commande France et Es la Chapelle,
Paris et Chartres et tote l'autre terre.
Passent Borgoigne et Berri et Auvergne :
Au gué des pors sont venu à un vespre;
Tendent i trés, paveillons et herberges.
(*Charroi de Nîmes*, édit, Jonckbloet, 783-788.)

[2] En la cité est un evesque riche,
Riches hom fu et de grant baronnie,
Il se leva un juesdi devant prime.
Esbanoier s'en va lez la marinne,
A douz faucons ont abatu un cisne :
Lors s'en repaire contreval la marinne.
L'escring choisirent; devant, ferré le virent.
(*Jourdain de Blaives*, édit. C. Hoffmann, 2269-2276.

[3] Des. III. M. homes fu moult grans li estoires:
En mer entrarent à baudor et à joie.
Il passent Rune et desrivent à Cordes,
Et puis s'arrivent enz en l'iave dou Rosne,
Par mer salée s'en vont à moult grant flote.
Un mois esrerent à baudor et à force,
Qu'il n'i perdirent ne dommaige n'i orent.
(*Jourdain de Blaives*, l. l., 2137-2143)

[4] « Donez-moi, sire, Valsoré et Valsure,
Donez-moi Nymes o les grans tors agues,
Après, Orenge, cele cité cremue,
Et Nemenois et tote la pasture,
Si com li Rosnes li cort par les desrubes. »
Dist Looys : « Beau sire, Dex aïue.
Par un seul home iert cele honor tenue. »
Et dit Guillaumes : « De sejorner n'ai cure;
Chevaucherai au soir et à la lune. »
(*Charroi de Nîmes*, l. l., 502-512.)

Nous ne donnons ici, à dessein, que des exemples empruntés à des couplets féminins. Ils sont plus frappants que les autres.

I PART. LIVR. I. CHAP. XX.

Le style de nos premières épopées est surtout spontané, populaire, sans art.

Et d'abord parlons de leur style.

Ce style a des allures rapides, militaires, dramatiques, mais surtout populaires. Il est sans nuances, il est spontané. Pas de travail, pas de faux art, pas d'étude. C'est à ce style surtout qu'on peut appliquer les paroles de Montaigne : « Il est sur le papier tel qu'à la bouche. »

Et, réellement, ces vers sont faits pour être sur des lèvres vivantes, et non sur le parchemin froid et mort d'un manuscrit.

Elles n'étaient faites que pour être chantées.

« Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes. » Même quand nous lisons la *Chanson de Roland*, nous sentons qu'elle fut faite pour être chantée : œuvre destinée à la voix plutôt qu'aux yeux de l'homme. Les plus anciens manuscrits que nous possédions de nos Chansons de gestes sont de petits manuscrits de poche à l'usage de ces chanteurs ambulants qu'on appelait *joculatores*, jongleurs. On ne saurait trop le répéter : la décadence de notre poésie épique devait commencer le jour où l'on devait la lire, et non plus la chanter.

C'est dans le style de nos premières chansons qu'éclate surtout leur étonnante ressemblance avec les autres épopées, mais surtout avec l'épopée grecque. On a dit qu'Homère était par excellence le poëte de la constatation. Il a vu certain jour Achille courir, et, depuis lors, a toujours dit de son héros : « *Achille aux pieds légers* », même quand Achille était assis.

Ces vieux poëmes ont des profondes ressemblances avec ceux d'Homère : épithètes homériques, descriptions d'armées; récits de combats singuliers, etc.

Eh bien! nos premiers épiques ont procédé absolument de la même façon; ils ont des enfances toutes pareilles à celles d'Homère. Charlemagne, dès qu'il n'est plus enfant, est toujours à leurs yeux : « L'emperere à la barbe chenue. » Le nom de toutes les femmes est toujours suivi de ces mots : « Qui tant ot cler le vis. » Et les chevaliers sont toujours « à la chiere hardie ». Et les

palais sont toujours « marbrins ». Et les coupes sont toutes « d'or cler ». Et les villes sont toutes appelées « de forts cités vaillans ». Procédé d'enfant, encore une fois; mais procédé éminemment épique[1].

L'épithète homérique fleurit donc en nos épopées autant que chez Homère lui-même. Cependant les auteurs de nos vieux poëmes ne connaissaient rien d'Homère et l'imitaient sans le savoir. C'est cette ressemblance singulière qu'a voulu mettre en lumière un des érudits qui ont le plus hâté parmi nous le progrès des études sur les origines et l'histoire de notre littérature nationale, quand il publia une traduction du premier chant d'Homère en langue poétique du XIIe siècle, « d'après les meilleurs textes de nos Chansons de geste » :

Chante l'ire, ô déesse, d'Achile fil Pelée
Greveuse et qui douloir fit Grece la louée
Et choir ens en enfer mainte ame desevrée,
Baillant le cors as chiens et oiseaus en curée.
Ainsi de Jupiter s'accomplit la pensée
Du jour où la querelle se leva primerain
D'Atride roi des hommes, d'Achille le divin[2].

Oserons-nous dire que cette traduction de M. Littré ne nous satisfait pas complétement, et que, sans doute, aujourd'hui, elle est bien loin de le satisfaire lui-même?

[1] Ces épithètes, dont l'auteur du *Roland* n'a pas abusé, se lisent presque à chaque vers de nos autres chansons. Voy., par exemple, le couplet suivant d'*Amis et Amiles* : « Monte en la selle dou destrier *arragon;* — A son col pant un escu » *à lyon*... — Li rois i va et li autre baron — Et la roïnne sor un murl *arragon*. » — Fransois armerent le traïtor *felon* — De *blanc* haubert et d'iaume *point à* » *flor*. — Ceinte a l'espée *dont à or est le pons;* — Monte en la selle dou bon des- » trier *gascon*. » etc., etc. (Vers 1648 et suiv. de l'édition Conrad Hoffmann.) = Cf. *Girars de Viane*, dont la date est plus récente : « Pleüst à Dieu, *le fil sainte* » *Marie*, — La vostre foi m'en fust ore plevie, — Que sous Viane, *la fort cité* » *antie*, — Vendrés an l'ile tuz seul, sans compagnie, — Et conbatrons as espées » *forbies*, — Je por Girart *à la chiere hardie*, — Vos por Charlon *à la barbe* » *florie*. » (Édit. P. Tarbé, p. 106.)

[2] Littré, *Histoire de la langue française*, I, 352. Ce travail avait paru, quelques années auparavant, dans la *Revue des deux mondes*.

On pourrait faire cent objections sur la date de cent mots employés par l'auteur de l'*Histoire de la langue française;* mais surtout cette traduction est beaucoup trop littérale. Il nous semble que, si l'on voulait traduire *exactement* Homère dans la langue de nos épopées, il faudrait employer de préférence le système des équivalents. Nous avons essayé de traduire autrement le même passage :

Oiez chançon, plus bele n' iert chantée :
Ce est d'Achille à la chiere membrée
Qui tant duel fit en Gresse la loée,
Par qui tante anme en enfer fut logée,
Tant cors as chiens geté por la cuirée
Ou dont oisel ont la char devorée.
Jupés le volt, c'est verité provée,
Quant se leva la noise et la meslée
Del fier Achille qui fut fils de Pelée
Oveque Atride à la barbe mesléc...

D'ailleurs, nos trouvères n'ont pas seulement imité Homère dans l'emploi de ces épithètes constantes et naïves. Assurément, vous avez dans l'oreille cette belle énumération de l'armée des Grecs, qui se trouve au chant second de l'*Iliade*. Dans notre *Roland* [1], vous trouvez l'énumération toute semblable des différentes *échelles* de l'armée de Charles et de l'armée des infidèles. Prétendrez-vous que l'auteur de *Roland*, sur son pupitre, sur son *letrin*, avait l'œuvre d'Homère ouverte au bon passage? Non, non; tous les poëtes primitifs et tous les enfants se ressemblent : ils aiment à voir défiler des régiments.

Nous voici au plus ardent d'une bataille. Deux héros sortent des rangs : ils se défient, ils s'élancent, ils se précipitent l'un sur l'autre. Vous croyez sans doute qu'après un tel élan, ils vont se massacrer sans retard.

[1] *Chanson de Roland*, éditions Müller et L. G., 2987-3095 et 3214-3264.

Point ; ils commencent par s'adresser de beaux discours. Oui, beaux, et même un peu longs. Est-ce d'Homère que nous parlons? Sans doute; mais c'est aussi de nos premières Chansons de geste. Voyez plutôt, à la fin de la *Chanson de Roland*, la terrible lutte de Charlemagne et de l'émir Baligant. Il faudra que le ciel se mêle de ce duel gigantesque, et que Dieu envoie un de ses anges au secours de notre Empereur menacé. Mais les deux adversaires ont d'abord pris le temps de se montrer beaux parleurs : « Charles, dit Baligant, penses-» y bien; détermine-toi à te repentir envers moi. Tu as » tué mon fils, tu viens injustement me disputer ma » terre. Deviens mon homme, etc. » Et Charles répond : « Ce serait grand déshonneur. Je ne dois ni amour » ni paix à un païen. Reçois la loi que Dieu nous » donne, etc.[1] » N'est-ce pas encore un peu l'usage des enfants? Avant de se battre, ils se défient et s'injurient longuement. Ils se frappent longtemps de la langue avant de se frapper du poing.

Qu'est-il besoin de pousser plus loin la constatation de cette singulière ressemblance entre le poëme homérique et l'épopée française? Ouvrez, ouvrez Homère, lisez-en quelques pages; puis, sans délai, ouvrez quelqu'une de nos premières Chansons de geste. Cette ressemblance vous éblouira.

Nos plus vieux poëtes n'ont pas connu la théorie du *moule épique* : ils ont horreur des formules et de la convention.

Sans doute on constatera dans nos épopées postérieures cette même ressemblance, mais de moins en moins vivante, de plus en plus réduite à l'état de formule. La formule est le signe des époques de décadence. C'est à elle que l'on doit, en grande partie, la déplorable mort de notre poésie épique. Nos poëtes,

[1] *Chanson de Roland*, 3580-3601. — Voy. le combat d'Hector et d'Achille, précédé aussi de longs discours, *Iliade*, chant XXII, vers 250 et suiv. (édit. Didot, p. 258).

je devrais plutôt dire nos versificateurs, finiront, aux XIIIe et XIVe siècles, par créer ce que j'appellerai un « moule épique ». Il fut *convenu* qu'une chanson de geste commencerait par un Conseil de Charlemagne et de ses barons; se continuerait par un défi de quelque émir sarrasin et par les péripéties monotones d'une épouvantable guerre; se terminerait par la trahison odieuse et ridicule de quelque princesse infidèle, et par la prise d'une ville païenne dont tous les habitants recevraient le baptême ou auraient la tête tranchée. C'est ainsi qu'il fut *convenu*, au XVIIe siècle, que dans toute tragédie il y aurait nécessairement un songe. C'est ainsi qu'il fut alors *convenu* que l'on ferait rentrer en France toutes les œuvres dramatiques dans la rigueur d'un même cadre, et que l'on exige encore dans chacune d'elles la présence d'une ingénue, celle d'un traître, celle d'un père noble. Exigences ridicules et mortelles! Le plus grand ennemi de l'art, c'est la convention, c'est la formule.

Les personnages de nos plus anciens poëmes sont vivants et naturels; ceux des chansons plus récentes sont immobiles, d'une seule pièce, et se ressemblent tous.

Rien de tout cela dans nos premières épopées. Nous n'avons pas encore de recueil de formules épiques, nous n'avons pas encore de moule uniforme. Aussi tout vit, tout se meut simplement et librement. Les caractères ne présentent pas non plus, dans ces poëmes primitifs, cette immobilité de figures de cire qu'ils affecteront dans les épopées du XIIIe et du XIVe siècle. Si nous ouvrons *Parise la duchesse*, et même, disons-le, des poëmes plus anciens, tels que *les Lorrains* et *Amis et Amiles*, nous verrons que, dans ces romans, le traître est toujours traître. C'est quelque parent de Ganelon, quelque Hardré, quelque Alori qui entre dans le roman comme nos traîtres de mélodrame entrent sur la scène, farouches, effarés, avec une voix terrible et des projets plus terribles encore. Et cette allure, ils la garderont toujours, ils ne s'en dépouilleront jamais. Jamais un seul instant la lutte

morale, le repentir, ni même le remords, n'apparaissent dans ces âmes, ni sur ces visages stupidement impassibles. Le sang humain ne circule pas dans ces corps qui ont des rouages au lieu de veines et des ressorts au lieu d'âme. Voyez au contraire le Ganelon de la *Chanson de Roland*. Certes, si jamais poëte du moyen âge dut se plaire à enlaidir un traître, c'est bien l'auteur de ce chef-d'œuvre, et c'est bien à Ganelon qu'il convenait d'infliger cet enlaidissement mérité. Mais le génie qui a écrit ou plutôt qui a chanté *Roland*, génie essentiellement spontané et prime-sautier, connaissait l'âme humaine; il avait regardé son cœur et savait de quelles extrémités notre nature est capable. C'est pourquoi, avant de faire tomber son Ganelon, il n'a pas craint de nous le représenter courageux, fier, magnifique. Voilà ce que vous ne retrouverez presque jamais dans les autres chansons de geste. Dans les plus anciens de nos poëmes, les personnages se promènent et vivent : c'est le printemps ou c'est l'été. Dans nos épopées postérieures, c'est l'hiver, et, pour ainsi parler, les héros sont gelés. On ne saurait trop le répéter : la convention et la formule sont l'hiver de l'art.

L'élément comique est absent de nos premières épopées.

D'ailleurs, le ton général de nos premières chansons est singulièrement grave. Le poëte est dans un âge de fer : il n'a pas envie de rire et ne rit pas. Une seule fois, dans le *Roland*, nous trouvons un élément comique : c'est lorsque Ganelon, reconnu coupable, est livré aux garçons de cuisine. Ce comique fait un peu trembler [1]. Il manque tout à fait de finesse : ce sont de grosses plaisanteries de caserne. Plus tard nous verrons l'élément semi-comique s'introduire dans nos épopées et y produire

[1] Il en sera de même dans beaucoup de nos épopées postérieures. Doon, après avoir arraché la peau du front à Hermant le traître, lui dit *en riant* : « Qu'est cheu? sire Hermant, où avez-vous esté? — Vous resemblés mouton » que on ait escorné... » (*Enfances Doon de Mayence*, édit. A. Pey, vers 4442-4443.) Et, quand il a blessé Herchambaut : « *En riant* li a dit : Vous estes couronnés

des beautés encore sauvages, mais moins terribles. La plaisanterie homérique est-elle d'ailleurs beaucoup plus fine que celle de nos premières épopées? Nous ne le pensons pas.

Du style, passons aux doctrines, et demandons-nous quelles sont, sur Dieu, sur la patrie, sur l'homme, les idées de nos premiers poëtes épiques. Il importe de le savoir. « Que pensez-vous, qu'avez-vous pensé sur Dieu, sur la patrie, sur l'âme humaine? » Voilà ce que nous sommes en droit de demander à toute littérature. C'est plus que notre droit : c'est notre devoir.

De l'idée de Dieu dans nos plus anciens romans. Ils sont profondément chrétiens, sans avoir rien de théologique.

Dans nos primitives Chansons de geste, l'idée de Dieu est chrétienne. Elle n'est pas métaphysique, elle n'est pas théologique; mais elle est rudement et simplement chrétienne, et c'est bien là la foi du charbonnier. Les auteurs du XIIIe siècle, au contraire, raffineront un peu ; mais ils mêleront à l'or un peu brut des premières épopées mille scories impures. Il est certain que, dans la *Chanson de Roland* et dans les autres poëmes des XIe et XIIe siècles, on constate infiniment moins de superstitions que dans les romans postérieurs. La légende celtique n'est pas encore scandaleusement à la mode; elle n'a pas encore envahi notre poésie nationale; elle reste dans les romans de la Table ronde, où elle eût dû rester toujours. Pas de ces géants, pas de ces enchanteurs, pas de ces fées, qui sont d'origine orientale ou bretonne. Maugis sera l'un des premiers représentants, et nous aurions voulu qu'il fût le dernier, de cette race ridicule. Rien de plus malheureux, après tout, qu'un tel mélange de légendes païennes et de traditions catholiques; et cela

On y trouve partout le surnaturel, et non pas le merveilleux.

» — Com un prestre nouviax, et si n'en savés grez — A evesque qui soit. Grant » honour i avés, — Quant rouge caperon en vo teste portés... » (*Ibid.*, vers 5094-5097.) Il serait facile de multiplier ces exemples. Mais, à côté de ces poëmes farouches, il y a, dès le XIIe siècle et peut-être auparavant, de vrais poëmes héroï-comiques, comme le *Moniage Rainoart* et le *Voyage à Jerusalem*.

dans le tissu d'un même ouvrage. Pourquoi avoir ainsi préféré le merveilleux au surnaturel? Car enfin nos poëtes de la bonne époque ne se lassaient point d'employer, le plus naturellement du monde, cet élément surnaturel. Ils avaient les anges à leur portée, comme nous les avons, et les invitaient volontiers à descendre dans leurs poëmes. Un ange est sans cesse aux côtés de Charlemagne [1]. C'est un ange qui vient près d'Amis, et lui indique le terrible remède dont il doit se servir pour n'être plus lépreux. C'est un ange qui intervient victorieusement dans le combat entre Charles et Baligant [2]. Les anges s'abattent en foule autour de Roland qui meurt [3]. Et, jusque dans notre cycle de la Croisade, on voit les anges épier la mort des guerriers chrétiens pour prendre leurs âmes entre leurs invisibles mains et les présenter à Dieu [4]. Certes, rien de plus vrai que toutes ces interventions. Mais il semble que les Français ne puissent pas aimer la vérité longtemps : car ils ont, un beau jour, ressenti je ne sais quelle subite horreur pour les anges, et les ont très-désavantageusement remplacés par des fées. Et alors nous avons eu des poëmes qui ne méritent plus le nom d'épopées, mais celui de contes, comme la *Bataille Loquifer*. C'est là que l'on voit le fameux Rainoart transporté dans l'île d'Avalon, où il trouve Artus, Gauvain, Perceval et Yvain, avec la fée Morgane; et Rainoart épouse la fée, et de leurs amours naît un diable nommé Corbon, etc., etc. Nos premières épopées ne sont pas déshonorées par ces fictions inutiles autant que ridicules; le surnaturel les éclaire, le merveilleux ne les obscurcit pas [5].

[1] *Chanson de Roland*, vers 2452.— [2] *Ibid.*, vers 3610.— [3] *Ibid.*, vers 2393-2396. — [4] Bibl. nat., 12569, f° 195, etc. — [5] Voy. *L'idée religieuse dans la poésie épique du moyen âge* (Paris, Victor Palmé, 1868). Nous renvoyons le lecteur au chapitre intitulé : *Du surnaturel et du merveilleux* (pp. 32 et ss.)

I PART. LIVR. I. CHAP. XX.

« Cependant, nous objectera-t-on, les poëtes postérieurs à *Roland* ont connu les croisades. Ils en ont parlé et ont dû, par conséquent, en recevoir une inspiration plus chrétienne. » Il est vrai que l'élément des croisades n'a été introduit qu'assez tard dans nos poëmes épiques [1], et, comme l'a si bien dit M. P. Paris, « il y avait déjà plus d'un siècle que les places publiques retentissaient de nos chansons de *Garin le Loherain*, d'*Ogier le Danois*, de *Girart de Roussillon*, de *Guillaume d'Orange* et des *Quatre fils Aimon*, quand arriva l'heure des croisades [2]. » Voilà qui est fort bien dit, et nous partageons ce sentiment; mais si les Cantilènes et les premières de nos Chansons de geste sont antérieures au fait de la guerre sainte, il est certain qu'elles sont animées de son esprit. En vérité, l'esprit de la croisade anime, remplit, soulève tous les vers de *Roland*. On pourrait dire de l'auteur de ce poëme que c'était un Godefroi de Bouillon maniant une plume au lieu d'une épée. Rien ne se ressemble plus que cette plume de notre poëte et cette épée de notre Godefroi. Quand, sur le champ de bataille de Roncevaux, la voix de l'archevêque Turpin se fait entendre, et quand il termine sa harangue ou son sermon militaire par ces deux vers : « Se vos murez, esterez seint martir, — Siéges avrez el » greignur Paréis [3] », est-ce que l'on ne sent pas dans ces paroles l'écho de la voix de Pierre l'Ermite ou d'Adhémar de Monteil? S'il n'en était pas ainsi, pourquoi, avant l'heure des croisades, pourquoi avoir ainsi transformé,

Ils sont animés de l'esprit des croisades.

[1] « La première croisade eut lieu en un temps où la poésie vulgaire était déjà florissante : elle est arrivée à point pour raviver l'imagination des jongleurs et fournir à leurs chants une matière aussi riche que nouvelle. Les récits légendaires des guerres de Charlemagne contre les Sarrasins furent rajeunis à l'aide des souvenirs d'outre-mer... » (P. Meyer, *Romania* de janvier 1876, p. 1.)

[2] *Histoire littéraire*, t. XXII, p. 352.

[3] *Chanson de Roland*, 1134, 1135.

dans tous ces poëmes, tous les ennemis de la France en infidèles, en *païens*, en Sarrasins[1]? Pourquoi, dans tous ces poëmes, cette haine prodigieuse contre l'islamisme? Non, non : parmi toutes les chansons qui nous restent, il en est bien peu qui, *dans leur état actuel*, ne soient postérieures au fait des croisades; mais il n'en est pas une qui ne soit pleine de leur esprit.

Telle est, dans les premiers poëmes épiques de la France, la physionomie ordinaire du sentiment religieux. N'oublions pas enfin que les trois personnages qui sont les centres de nos trois grands cycles ont été, comme nous l'avons dit, honorés d'un certain culte au sein de l'Église, et que de nombreuses générations ont invoqué *saint* Charlemagne, *saint* Renaud et *saint* Guillaume de Gellone. Quant à Roland, sa mort est à la fois, chose rare, celle d'un conquérant et celle d'un martyr.

De l'idée de la patrie dans les premières Chansons de geste : vivacité profonde de l'amour pour la France dès les XI[e] et XII[e] siècles.

Je n'ignore pas qu'on a prétendu que l'amour de l'Église est singulièrement défavorable, nuisible même à l'amour de la patrie, et que ces deux amours peuvent dire l'un de l'autre : *Oportet illum crescere, me autem minui*. Rien n'est plus faux. Nos premières épopées notamment prouvent vigoureusement le contraire, et ce sont là d'éloquents plaidoyers. Jamais on n'a plus aimé la France que ne l'aimèrent l'auteur de notre *Roland* et les poëtes ses contemporains. On aurait pu s'imaginer qu'à la fin du XI[e] siècle, au milieu de l'éparpillement féodal, au milieu de tant de guerres privées et de tant d'effusions du sang français, l'amour de la France n'avait point dans les cœurs cette admirable vivacité que nous lui voyons aujourd'hui. Eh bien! non; on ne sait ce qui domine le plus dans la *Chanson de Ro-*

[1] Dans *Aspremont*, les chevaliers de l'armée de Charlemagne vont jusqu'à coudre des croix sur leur armure : « Et à lor armes vont la crois acousant : — » Por ce sera l'un l'autre conoisant. » (Bibl. nat., ms. 2595, f° 125 v°.)

land : l'amour de l'Église ou celui de « douce France ». Ces deux mots sont perpétuellement associés. Dans ce même poëme, que nous aimons d'un si vif amour, notre France est appelée « la terre libre » par excellence[1]. Ce dont s'inquiète le plus le neveu de Charles sur le point d'expirer, c'est de l'honneur de la France[2]. Ses yeux demi-éteints jettent un dernier regard : c'est sur la France. Son dernier souvenir est pour « douce France »:

> De plusurs choses à remembrer li prist,
> De dulce France[3]...

Il ne pense qu'à la France ; il ne parle que de la France, et tous font de même. Ce seul mot *France* brûle leurs poitrines et produit dans leur sang des bouillonnements que plusieurs ne s'imaginent pas avoir été possibles avant la fin du dernier siècle. Ah ! comme ils se trompent, et comme la France était aimée dès la fin du XIe siècle ! Si son unité politique n'était pas entière, elle avait je ne sais quelle unité morale qui ralliait, qui fondait tous les cœurs. Écoutez plutôt ce merveilleux commencement d'un de nos plus anciens et plus beaux poëmes, d'un de ceux cependant qui sont le moins connus : « Quand Dieu fonda cent royaumes, le meilleur fut douce France, et le premier roi que Dieu envoya en France fut couronné sur l'ordre de ses anges. Et c'est pourquoi toutes terres dépendent de France[4]. »

Nous reviendrons plus tard sur ce noble sujet. Mais, dès à présent, nous pouvons affirmer que cet amour de

[1] « Jamais n'iert tel EN FRANCE LA SOLUE. » (*Chanson de Roland*, vers 2311.)
[2] « Damnes-Deus pere, nen laissier hunir France. » (*Chanson de Roland*, vers 2337.)
[3] *Chanson de Roland*, 2377, 2379.

> Quant Dex eslut nonante et. x. roiaumes,
> Tot le meillor torna en douce France, etc., etc.
>
> (*Couronnement Looys*, édit. Jonckbloet)

la patrie ne sera pas si vif, si naturel, si spontané dans nos épopées postérieures. Et c'est encore un caractère qu'il faut ajouter à ceux qui distinguent nos premières Chansons de geste. Nous n'avons pas, d'ailleurs, à examiner si cet amour du pays est d'origine germanique. Mais dans le *Roland* tout semble germain, si ce n'est la religion. Le duel, le jugement de Dieu, les cautions, les otages, la solidarité entre tous les membres d'une même famille : autant d'éléments barbares, évidemment barbares[1]. Il en est ainsi des Assemblées politiques, et de ces Conseils où Charlemagne mande tous ses barons, et de ces longues délibérations où les pairs s'expriment avec tant de liberté devant l'Empereur, qui les laisse dire[2] : tout cela n'est pas moins germain, comme nous avons eu plus haut l'occasion de le faire remarquer. Les auteurs de nos Chansons de geste imiteront longtemps ces particularités qui se trouvent dans nos premiers poëmes ; mais ils les imiteront maladroitement. Ils parleront des mœurs et des institutions germaines, parce que leurs prédécesseurs en ont parlé. Ils ne les connaissent que par ouï-dire : ils ne les ont pas sous les yeux.

Caractère féodal de nos plus vieux poëmes.

Quand elles ne reflètent pas l'esprit germain, les plus anciennes de nos épopées reflètent au moins l'esprit féodal, lequel est né de l'esprit germain. *Raoul de Cambrai* et *les Lorrains* nous transportent au sein de la société féodale des xe et xie siècles. Ces horribles poëmes sont un portrait trop ressemblant de ces siècles. Ils sont d'un réalisme qui nous révolte ; mais il y a peu de différence entre ce réalisme et la réalité. Qui peut lire *Beuves d'Hanstonne* et les *Lorrains* sans frémir ? Les *Lorrains*, c'est l'Iliade de la guerre privée, de la haine féodale. On y voit deux puissantes familles se précipiter l'une contre l'autre, et

[1] Voyez, dans le *Roland*, le procès de Ganelon. Cf. *Amis et Amiles*, etc.
[2] *Chanson de Roland*, V, 163-336.

chacune d'elles semble dire à l'autre : « Je boirai de ton sang. » Rien de pareil dans les épopées du XIII[e] siècle. La féodalité y est moins cruelle, et ce n'est qu'une cruauté d'emprunt. La guerre privée n'apparaît plus que comme un accident ; elle ne fait plus le sujet de tout un poëme. En revanche, Charlemagne, dans les nouvelles chansons, perd tout l'éclat qu'il avait dans les anciennes. A l'époque où écrivait l'auteur de la *Chanson de Roland*, la figure du grand Empereur éblouissait encore tous les yeux : et de quel mépris n'eût-on pas couvert le poëte téméraire qui se fût permis d'enlever à la figure de Charles un seul rayon de son auréole ! Mais, avec le temps, on oublia la majesté du fils de Pepin ; on crut qu'à une telle distance, l'ingratitude était permise. Les jongleurs, au reste, qui chantaient les poëmes, et les trouvères qui les composaient, s'adressaient surtout aux seigneurs et étaient payés par eux. Or, les seigneurs ne durent point se montrer fort mécontents de voir un peu diminuer le prestige d'une royauté qui les menaçait de plus en plus. Il y eut des mains qui ne craignirent pas de crayonner la caricature de Charlemagne [1]. On en fit une sorte d'Agamemnon ridicule, changeant burlesquement d'avis à toute minute ; se tournant tout d'une pièce tantôt vers le bien, tantôt vers le mal ; ayant, au lieu de volonté, une grosse voix ; des accès de colère au lieu d'énergie et une ridicule gloriole au lieu de dignité. Toutes les fois que vous verrez, dans une chanson de geste, un Charlemagne ainsi défiguré, soyez certain que cette œuvre est d'une époque relativement récente.

De l'idée de la Royauté dans nos premiers romans : la figure de Charlemagne n'y est jamais amoindrie.

Ce que nous disons de Charlemagne peut s'étendre à tous les portraits qui sont tracés dans nos Épopées françaises, et plus généralement encore, à tous les types qui

De l'idée de la femme dans la *Chanson de Roland* et dans les poëmes du XI[e] siècle ou du commencement du XII[e].

[1] « Laissomes ce viellart qui tous est assotez », dit Roland en parlant de Charlemagne, dans le poëme de *Gui de Bourgogne*, qui est du XII[e] siècle.

y sont représentés. La femme paraît peu dans le *Roland* et dans nos plus anciens poëmes ; mais elle y paraît sous un beau jour. La galanterie est tout à fait bannie de cette poésie véritablement primitive. La belle Aude apprend la mort de Roland : elle tombe roide morte. Dès la seconde moitié du XII[e] siècle, nos poëtes eussent été, suivant nous, absolument incapables d'une aussi simple et aussi magnifique conception. On les voit, même dans *Amis et Amiles*, créer un type de jeunes filles qui eût révolté profondément l'âme candide de l'auteur du *Roland*. Ces jeunes filles sont encore très-germaines de physionomie et d'allure ; mais ce sont des Germaines de la seconde époque et, pour ainsi parler, de la seconde manière : elles ont pour habitude de se jeter aux bras du premier jeune homme qu'elles aiment, de lui faire toutes les avances, de l'enflammer par leurs paroles, et, comme dernier argument en faveur de cet amour plus qu'ingénu, d'aller se placer la nuit à ses côtés[1]. Certes nous sommes bien loin de la belle Aude[2], de cette admirable Berte, femme de Girart de Roussillon[3], et même de l'Ameline de la *Chanson d'Aspremont*[4]. Dans *Roland*, Olivier dit quelque part à son ami : « Par ma barbe, si je peux jamais revoir ma sœur, belle Aude, — Vous ne serez jamais entre ses bras couché ». Le mot est rude, mais la pensée est chaste. Dans tout ce poëme, il n'y a pas

[1] Ainsi nous apparaissent Belissent, dans *Amis et Amiles;* Seneheult et sa mère Guibourc, dans *Auberi le Bourgoing;* Rosemonde, dans *Elie de Saint-Gilles;* la fille d'Isoré, dans *Anséis de Carthage,* et beaucoup d'autres sur lesquelles nous aurons lieu de revenir avec beaucoup plus de détail.

[2] *Chanson de Roland,* 1719-1721.

[3] Voy. la traduction de Fauriel, au tome XXII de l'*Histoire littéraire*, p. 172. Le texte original se trouve au tome I[er] du *Lexique roman* de Raynouard, pp. 176 et suiv. Voy. les articles et la traduction inachevée de Paul Meyer dans la *Revue de Gascogne*, tome X, novembre 1869; tome XI, avril 1870; tome XIV, juillet 1873.

[4] *Chanson d'Aspremont*, p. 17 du fascicule publié par M. Guessard, vers 65 et suiv.

une seule peinture de la beauté physique. C'est tout au plus si, dans nos meilleures chansons, le poëte se permet de dire, en parlant d'une jeune fille ou d'une femme : « Sa beauté illuminait tout le palais [1]. » Il n'en est pas de même dans les romans postérieurs. Les peintures y abondent : elles sont rarement obscènes, mais elles ne sont pas toujours chastes [2].

De l'idée de l'homme en général : les héros de nos plus anciens romans sont beaucoup plus *humains* que les héros des épopées postérieures.

Dans nos plus anciens poëmes, le chevalier a des défaillances, des faiblesses, des *humanités*, si je puis parler ainsi. Il peut dire enfin, par avance, le mot de Corneille :

> Je rends grâces à Dieu de n'être pas Romain,
> Pour conserver encor quelque chose d'humain.

Ce Roland, cet invincible Roland qui a conquis tant de royaumes à Charlemagne, il pleure facilement, il sanglote, il se pâme à chaque douleur qui traverse sa grande âme. Charlemagne aussi a ses larmes et ses pâmoisons. Ici je reconnais l'homme, je reconnais l'âme humaine. Dans les chansons plus récentes, nous verrons des chevaliers qui sont des machines à bataille et ne savent que porter des coups ou en recevoir. « L'eau du cœur » ne vient plus à leurs yeux; ils se garderaient bien de s'évanouir : leur dignité en souffrirait. Ils restent guindés dans leurs grosses armures. Et il semble que ces armures ne recouvrent plus un cœur d'homme, un cœur comme les nôtres, un cœur qui s'émeuve, qui pleure, qui se montre faible avant d'être fort, qui soit déchiré, qui saigne, et qui soit enfin la preuve vivante de la misère en même temps que de la grandeur de l'homme !

[1] On peut citer comme exemple, comme type de ces peintures, le portrait de Rosemonde, dans *Elie de Saint-Gilles*.

[2] Dans plusieurs de ces poëmes, relativement modernes, il y a cependant des obscénités que les poëtes n'ont pas cherché à déguiser. C'est ainsi que dans *Garin de Montglane*, Mabille reçoit de sa *meschine* des conseils dont l'impudicité n'a pas de voiles.

√

Nous nous arrêtons ici, et ne voulons pas étudier en détail les différents types de nos premiers romans, puisque nous devons consacrer à cette étude toute une autre partie de ce livre. Il importait cependant de dire par avance ces généralités nécessaires ; il importait de montrer quels sont, dans leur forme extérieure, dans leur style, dans l'expression de leurs idées sur Dieu, sur la patrie, sur l'âme, quels sont les caractères distinctifs de nos premières épopées et à quels signes on les peut reconnaître. C'est ce que nous venons de faire.

Extraits de la *Chanson de Roland* pour servir de commentaire aux théories qui précèdent.

Mais, en histoire littéraire, rien ne vaut la lecture des œuvres que le critique entreprend de faire connaître, et surtout de celles qu'il veut faire admirer. Les théories sont toujours insuffisantes, et le lecteur est impatient de connaître par lui-même le livre qu'on lui vante. Nous allons donc, pour servir de commentaire à toutes les pages qui précèdent, citer ici, en les traduisant, les fragments les plus remarquables et les plus populaires de la plus ancienne de toutes nos épopées, de la *Chanson de Roland*. On peut affirmer que nous sommes ici au centre de notre cycle le plus national : en aucun temps, chez aucun peuple, aucun chant n'a été l'objet d'un enthousiasme plus durable, plus profond, plus légitime.

... Les Français ont été trahis par Ganelon ; leur arrière-garde, commandée par Roland, est cernée dans le défilé de Roncevaux par quelque cent mille Sarrasins. Tous les soldats de Charlemagne meurent l'un après l'autre ; pas un ne fait défaut à ce martyre. Tous les pairs sont frappés, Olivier expire, Turpin va rendre l'âme ; il ne restera bientôt sur le champ de bataille que Roland, frappé à mort. Roland seul représente l'Église et la France ; seul il met en fuite les païens. Mais ici taisons-nous et écoutons notre Iliade.

I. Les commencements de la bataille.

..... Olivier monte sur une hauteur :
Il regarde à droite, parmi le val herbu,
Et voit venir toute l'armée païenne.
Il appelle son compagnon Roland :
« Ah! dit-il, du côté de l'Espagne, quel bruit j'entends venir!
» Que de blancs hauberts! que de heaumes flamboyants!
» Nos Français vont en avoir grande ire.
» C'est l'œuvre de Ganelon, le traître, le félon :
» C'est lui qui nous fit donner cette besogne par l'Empereur.
» — Tais-toi, Olivier, répond le comte Roland;
» C'est mon beau-père : n'en sonne plus mot. »

Olivier est monté sur une colline élevée.
De là il découvre le royaume d'Espagne
Et le grand assemblement des Sarrasins
Les heaumes luisent, tout gemmés et dorés,
Et les écus, et les hauberts brodés,
Et les épieux, et les gonfanons au bout des lances.
Olivier ne peut compter les bataillons.
Il y en a tant, qu'il n'en sait la quantité!
En lui-même il est tout égaré.
Comme il a pu, est descendu de la colline,
Est venu vers les Français, leur a tout raconté.

Olivier dit : « J'ai vu tant de païens
» Qu'oncques nul homme n'en vit plus sur la terre.
» Il y en a bien cent mille devant nous, avec leurs écus,
» Leurs heaumes lacés, leurs blancs hauberts,
» Leurs lances droites, leurs bruns épieux luisants.
» Vous aurez bataille, bataille comme il n'y en eut jamais.
» Seigneurs Français, que Dieu vous donne sa force :
» Et tenez ferme pour n'être pas vaincus. »
Et les Français : « Maudit qui s'enfuira, disent-ils :
» Pas un ne vous fera défaut pour cette mort! »

Olivier dit : « Païens ont grande force,
» Et nos Français, ce semble, en ont bien peu.
» Ami Roland, sonnez de votre cor :
» Charles l'entendra, et fera retourner son armée.
» — Je serais bien fou, répond Roland;
» En douce France, j'en perdrais ma gloire.
» Non; mais je frapperai grands coups de Durendal;

» Le fer en sera sanglant jusqu'à l'or du pommeau.
» Félons païens furent mal inspirés de venir aux défilés :
» Je vous jure que tous ils sont jugés à mort.

» — Ami Roland, sonnez votre olifant;
» Charles l'entendra et fera retourner la grande armée :
» Le Roi et ses barons viendront à notre secours.
» — A Dieu ne plaise, répond Roland,
» Que mes parents jamais soient blâmés à cause de moi,
» Ni que France la douce tombe jamais dans le déshonneur!
» Non; mais je frapperai grands coups de Durendal,
» Ma bonne épée que j'ai ceinte à mon côté.
» Vous en verrez tout le fer ensanglanté.
» Félons païens sont assemblés ici pour leur malheur :
» Je vous jure qu'ils sont tous condamnés à mort. »

» — Ami Roland, sonnez votre olifant.
» Le son en ira jusqu'à Charles, qui passe aux défilés :
» Et les Français, j'en suis certain, retourneront sur leurs pas.
» — A Dieu ne plaise, répond Roland,
» Qu'il soit jamais dit par aucun homme vivant
» Que j'ai sonné mon cor à cause des païens!
» Je ne ferai pas aux miens ce déshonneur.
» Mais quand je serai dans la grande bataille,
» J'y frapperai mille et sept cents coups :
» De Durendal vous verrez le fer tout sanglant.
» Français sont bons : ils frapperont en braves;
» Les Sarrasins ne peuvent échapper à la mort.

» — Je ne vois pas où serait le déshonneur, dit Olivier.
» J'ai vu, j'ai vu les Sarrasins d'Espagne;
» Les vallées, les montagnes en sont couvertes,
» Les landes, toutes les plaines en sont cachées.
» Qu'elle est puissante, l'armée de la gent étrangère,
» Et que petite est notre compagnie!
» — Tant mieux, répond Roland, mon ardeur s'en accroît.
» Ne plaise à Dieu, ni à ses très-saints Anges,
» Que France à cause de moi perde de sa valeur!
» Plutôt la mort que le déshonneur.
» Plus nous frappons, plus l'Empereur nous aime. »

Roland est preux; mais Olivier est sage :
Ils sont tous deux de merveilleux courage[1]...

II. Présages surnaturels de la mort de Roland.

La bataille est merveilleuse et pesante,
Olivier et Roland y frappent de grand cœur;
L'archevêque Turpin y rend des milliers de coups;
Les douze pairs ne sont pas en retard.
Tous les Français se battent, et sont en pleine mêlée.
Et les païens de mourir par cent et par mille.
Qui ne s'enfuit ne peut échapper à la mort :
Bon gré, mal gré, tous y laissent leur vie.
Mais les Français y perdent leur meilleure défense :
Ils ne reverront plus ni leurs pères, ni leurs familles;
Ni Charlemagne qui les attend là-bas.

Et pendant ce temps, en France, il y a une merveilleuse tourmente :
Des tempêtes, du vent et du tonnerre,
De la pluie et de la grêle démesurément,
Des foudres qui tombent souvent et menu,
Et — rien n'est plus vrai — un tremblement de terre
Depuis Saint-Michel du Péril jusqu'aux saints de Cologne,
Depuis Besançon jusqu'au port de Wissant.
Pas une maison dont les murs ne crèvent.
A midi, il y a grandes ténèbres :
Il ne fait clair que si le ciel se fend.
Tous ceux qui voient ces prodiges en sont dans l'épouvante,
Et plusieurs disent : « C'est la fin du monde,
» C'est la consommation du siècle. »
Non, non, ils ne le savent pas, ils se trompent :
C'EST LE GRAND DEUIL POUR LA MORT DE ROLAND[2]...

III. Harangues de Roland et de Turpin.

Félons païens chevauchent par grande ire :
« Voyez un peu, Roland, dit Olivier;
» Les voici près de nous, et Charles est trop loin.
» Ah! vous n'avez pas voulu sonner de votre cor :
» Le grand roi serait ici et nous ne serions pas perdus.
» Jetez les yeux là-haut, vers les défilés d'Aspre,
» Vous y verrez dolente arrière-garde.
» Tel s'y trouve aujourd'hui qui plus jamais ne sera dans une autre.

[1] *Chanson de Roland*, éditions Müller et L. G., v. 1017-1094.
[2] *Chanson de Roland*, v. 1412.

» — Honteuse, honteuse parole, répond Roland.
» Maudit soit qui porte un lâche cœur au ventre !
» Nous tiendrons pied fortement sur la place :
» Pour nous seront les coups, et pour nous la bataille ! »

Quand Roland voit qu'il y aura bataille,
Il se fait plus fier que lion ou léopard.
Il interpelle les Français, puis Olivier :
« Ne parle plus ainsi, ami et compagnon ;
» L'Empereur, qui nous laissa ses Français,
» A mis à part ces vingt mille que voici.
» Pas un couard parmi eux, Charles le sait bien.
» Pour son seigneur on doit souffrir grands maux,
» Endurer le froid et le chaud,
» Perdre de son sang et de sa chair.
» Frappe de ta lance, Olivier, et moi de Durendal,
» Ma bonne épée que me donna le Roi.
» Et si je meurs, qui l'aura pourra dire :
» C'était l'épée d'un brave ! »

D'autre part est l'archevêque Turpin ;
Il pique son cheval et monte sur une lande.
Il s'adresse aux Français et leur fait ce sermon :
« Seigneurs barons, Charles nous a laissés ici :
» C'est notre roi ; notre devoir est de mourir pour lui.
» Chrétienté est en péril, maintenez-la.
» Il est certain que vous aurez bataille :
» Car sous vos yeux voici les Sarrasins.
» Or donc, battez votre coulpe, et demandez à Dieu merci :
» Pour guérir vos âmes, je vais vous absoudre.
» Si vous mourez, vous serez tous martyrs :
» Dans le grand Paradis vos places sont toutes prêtes ! »
Français descendent de cheval, s'agenouillent à terre,
Et l'Archevêque les bénit de par Dieu :
« Pour votre pénitence, vous frapperez les païens[1] !... »

IV. La dernière bénédiction de l'archevêque.

Païens s'enfuient, courroucés et pleins d'ire :
Ils se dirigent en hâte du côté de l'Espagne.
Le comte Roland ne les a point poursuivis,
Car il a perdu son cheval Veillantif.
Bon gré, mal gré il est resté à pied.

[1] *Chanson de Roland*, v. 1098-1138.

Le voilà qui va aider l'archevêque Turpin :
Il lui a délacé le heaume d'or sur la tête,
Il lui retire le blanc haubert léger;
Puis il lui met le bliaut tout en pièces
Et en prend les morceaux pour bander ses larges plaies.
Il le serre alors étroitement contre son sein,
Et le couche doucement sur l'herbe verte.
Ensuite, d'une voix très-tendre, Roland lui fait cette prière :
« Ah ! gentilhomme, donnez-m'en votre congé :
» Nos compagnons, ceux que nous aimions tant,
» Sont tous morts. Mais nous ne devons pas les délaisser ainsi.
» Écoutez : je vais aller chercher et reconnaître tous leurs corps;
» Puis je les déposerai à la rangette devant vous.
» — Allez, dit l'Archevêque, et revenez bientôt.
» Grâce à Dieu, le champ nous reste, à vous et à moi ! »

Roland s'en va. Seul, tout seul, il parcourt le champ de bataille;
Il fouille la montagne, il fouille la vallée.
Il y trouve les corps d'Ivon et d'Ivoire ;
Il y trouve le Gascon Engelier [1];
Il y trouve Gérier et Gérin, son compagnon.
Il y trouve Bérenger et Oton ;
Il y trouve Anseïs et Samson;
Il y trouve Girart, le vieux de Roussillon.
L'un après l'autre, le baron les emporte;
Avec eux, il est revenu vers l'Archevêque,
Et les a déposés en rang aux genoux de Turpin.
L'Archevêque ne peut se tenir d'en pleurer,
Lève sa main, leur donne la bénédiction .
« Seigneurs, leur dit-il, mal vous en prit.
» Toutes vos âmes ait Dieu le glorieux !
» Qu'en Paradis il les mette en saintes fleurs !
» Ma propre mort me rend trop angoisseux :
» Plus ne verrai le grand Empereur. »

Roland s'en retourne fouiller la plaine :
Sous un pin, près d'un églantier,
Il a trouvé le corps de son compagnon Olivier;
Il le tient étroitement serré contre son cœur,

[1] Les vers imprimés en *italiques* sont ceux dont le texte ne se trouve pas dans le plus ancien manuscrit de la *Chanson de Roland*. Ces lacunes sont comblées à l'aide des autres manuscrits.

Et, comme il peut, revient vers l'Archevêque.
Sur un écu, près des autres pairs, il couche son ami;
Et l'Archevêque les a tous bénis et absous.
La douleur alors et les larmes de redoubler :
« Bel Olivier, mon compagnon, dit Roland,
» Vous fûtes fils au vaillant duc Renier
» Qui tenait la Marche jusqu'au val de Rivier.
» Pour briser une lance, pour mettre en pièces un écu,
» *Pour rompre et démailler un haubert*,
» Pour conseiller loyalement les bons,
» Pour vaincre et mater les méchants,
» Jamais, en nulle terre, il n'y eut meilleur chevalier »

Le comte Roland, quand il voit morts tous ses pairs,
Et Olivier, celui qu'il aimait tant,
Il en a de la tendreur dans l'âme, il se prend à pleurer.
Tout son visage en est décoloré.
Sa douleur est si forte qu'il ne peut se soutenir;
Bon gré, mal gré, il tombe en pâmoison.
Et l'Archevêque : « Quel malheur, dit-il, pour un tel baron[1] ! »

V. Mort de Turpin.

L'Archevêque, quand il vit Roland se pâmer,
En ressentit une telle douleur qu'il n'en eut jamais de si grande.
Il étend sa main et saisit l'olifant du baron.
En Roncevaux, il y a une eau courante.
Il y veut aller pour en donner à Roland.
Il fait un suprême effort, et se relève.
Tout chancelant, à petits pas, il y va;
Mais il est si faible qu'il ne peut avancer;
Il n'a pas la force, il a trop perdu de son sang.
Avant d'avoir marché l'espace d'un arpent,
Le cœur lui manque, il tombe en avant :
Le voilà dans les angoisses de la mort!

Alors le comte Roland revient de sa pâmoison,
Il se redresse; mais, hélas! quelle douleur pour lui!
Il regarde en aval, il regarde en amont :
Au delà de ses compagnons, sur l'herbe verte,
Il voit étendu le noble baron,
L'Archevêque, le représentant de Dieu.
Il s'écrie : « *Mea culpa !* » lève les yeux en haut,
Joint ses deux mains et les tend vers le ciel.

[1] *Chanson de Roland*, vers 2164-2221.

Prie Dieu de lui donner son paradis...
Il est mort, Turpin, le soldat de Charles,
Celui qui, par grands coups de lance et par très-beaux sermons,
N'a jamais cessé de guerroyer les païens.
Que Dieu lui donne sa sainte bénédiction!

Quand Roland voit que l'Archevêque est mort,
Jamais n'eut plus grande douleur, si ce n'est pour Olivier.
Il dit alors un mot qui perce le cœur :
« Chevauche, Charles de France, le plus vite que tu pourras;
» Car il y a grande perte des nôtres à Roncevaux.
» Mais le roi Marsile y a aussi perdu son armée,
» Et, contre un de nos morts, il y en a bien quarante des siens. »

Le comte Roland voit l'Archevêque à terre;
Les entrailles lui sortent du corps,
Et sa cervelle lui bout sur la face, au-dessous de son front.
Sur sa poitrine, entre les deux épaules,
Roland lui a croisé ses blanches mains, les belles;
Et, selon la mode de son pays, lui fait son oraison :
« Ah! gentilhomme, chevalier de bonne lignée,
» Je vous remets aux mains du Glorieux qui est dans le ciel :
» Il n'y aura jamais homme qui le serve plus volontiers.
» Non, depuis le temps des Apôtres, on ne vit jamais tel prophète
» Pour maintenir chrétienté, pour convertir les hommes.
» Puisse votre âme être exempte de tout mal,
» Et que du Paradis les portes lui soient ouvertes! »

VI. Mort de Roland.

Roland lui-même sent que la mort lui est proche;
Sa cervelle s'en va par les oreilles.
Le voilà qui prie pour ses pairs d'abord, afin que Dieu les appelle;
Puis, il se recommande à l'ange Gabriel :
Il prend l'olifant d'une main (pour n'en pas avoir de reproche);
Et, de l'autre, saisit Durendal son épée.
Il s'avance plus loin qu'une portée d'arbalète;
Il s'avance sur la terre de l'Espagne, entre en un champ,
Monte sur un tertre. Sous deux beaux arbres,
Il y a là quatre perrons de marbre.
Roland tombe à l'envers sur l'herbe verte
Et se pâme : car la mort lui est proche.

Les puys sont hauts, hauts sont les arbres :
Il y a là quatre perrons tout luisants de marbre.
Sur l'herbe verte, le comte Roland se pâme.
Cependant un Sarrasin l'épie
Qui contrefait le mort et gît parmi les autres;
Il a couvert de sang son corps et son visage.
Soudain il se redresse, il accourt :
Il est fort, il est beau et de grande bravoure.
Plein d'orgueil et de mortelle rage,
Il saisit Roland, corps et armes,
Et s'écrie : « Vaincu, il est vaincu, le neveu de Charles !
» Voilà son épée que je porterai en Arabie. »
Il la prend en son poing, et tire la barbe de Roland.
Comme il la tirait, Roland reprit un peu connaissance.

Roland sent bien qu'on lui enlève son épée;
Il ouvre les yeux, ne dit qu'un mot :
« Tu n'es pas des nôtres, que je sache. »
De son olifant, qu'il ne voudrait pas lâcher,
Il frappe un coup sur le heaume tout gemmé et doré;
Brise l'acier, la tête et les os du païen,
Lui fait jaillir les deux yeux hors du chef,
Et le retourne mort à ses pieds :
« Lâche, dit-il, qui t'a rendu si osé,
» A tort ou à droit, de mettre la main sur Roland?
» Qui le saura t'en estimera fou.
» Le pavillon de mon olifant en est fendu.
» L'or et les pierreries en sont tombées [1]. »

Roland sent bien qu'il a perdu la vue :
Il se lève, tant qu'il peut s'évertue;
Las! son visage n'a plus de couleurs.
Alors il prend, toute nue, son épée Durendal.
Devant lui est une roche brune.
Par grande douleur et colère il y assène dix coups,
L'acier de Durendal grince; point ne se rompt, ni ne s'ébrèche :
« Ah! sainte Marie, venez à mon aide, dit le comte.
» O ma bonne Durendal, quel malheur!
» Me voici en triste état, et je ne puis plus avoir souci de vous.
» Avec vous j'ai tant gagné de batailles,

[1] Pour donner à nos lecteurs une idée des manuscrits qui nous ont conservé le texte de nos premières Chansons de geste, nous plaçons ici sous leurs yeux un

I PART. LIVR. I.
CHAP. XX.

» J'ai tant conquis de vastes royaumes
» Que tient aujourd'hui Charles à la barbe chenue.
» Ne vous ait pas qui fuie devant un autre!
» Car vous avez été longtemps au poing d'un brave,
» Tel qu'il n'y en aura jamais en France, la terre libre! »

Roland frappe une seconde fois au perron de sardoine :
L'acier grince ; il ne rompt pas, il ne s'ébrèche point.
Quand le comte s'aperçoit qu'il ne peut briser son épée,
En dedans de lui-même il commence à la plaindre :
« O ma Durendal, comme tu es claire et blanche!
» Comme tu luis et flamboies au soleil!
» Je m'en souviens : Charles était aux vallons de Maurienne,
» Quand Dieu, du haut du ciel, lui manda par un ange
» De te donner à un vaillant capitaine.
» C'est alors que le grand, le noble Roi la ceignit à mon côté.
» Avec elle je lui conquis l'Anjou et la Bretagne,
» Je lui conquis le Poitou et le Maine,
» Je lui conquis la libre Normandie,
» Je lui conquis Provence et Aquitaine,

fac-simile du « manuscrit d'Oxford », où nous trouvons la plus ancienne version de la *Chanson de Roland*. Le fragment suivant correspond exactement au couplet dont on vient de lire la traduction :

C o sent Rolt que sespee li tolt.
v urit les oilz si li ad dit un mot.
m en escientre tu nies mie des noz.
tient lolifan que unkes pdre ne volt.
S il fiert en lelme ki gemet fut a or.
fruisset lacer e la teste e les os.
amsdous les oilz del chef li ad mis fors.
I us a ses piez si lad tresturnet mort.
apres li dit culvert paien cu fus unkes si os.
q ue me saisis ne a dreit ne a tort.
N e lorrat hume ne ten tienget por fol.
Fenduz en est mis olifans el gros.
caiuz en est li cristals e li ors.

» La Lombardie et toute la Romagne;
» Je lui conquis la Bavière et les Flandres,
» Et la Bourgogne, et toute la Pologne,
» Constantinople qui lui rendit hommage,
» Et la Saxe qui se soumit à son bon plaisir;
» Je lui conquis Écosse, Galles, Irlande,
» Et l'Angleterre, son domaine privé.
» En ai-je assez conquis de pays et de terres
» Que tient Charles à la barbe chenue!
» Et maintenant j'ai grande douleur à cause de cette épée.
» Plutôt mourir que de la laisser aux païens!
» Que Dieu n'inflige point cette honte à la France! »

Pour la troisième fois, Roland frappe sur une pierre bise;
Plus en abat que je ne saurais dire.
L'acier grince, il ne rompt pas;
L'épée remonte en amont vers le ciel.
Quand le comte s'aperçoit qu'il ne la peut briser,
Tout doucement il la plaint en lui-même :
« Ma Durendal, comme tu es belle et sainte!
» Dans ta garde dorée, il y a bien des reliques :
» Une dent de saint Pierre, du sang de saint Basile,
» Des cheveux de monseigneur saint Denis,
» Du vêtement de la vierge Marie.
» Non, non, ce n'est pas droit que païens te possèdent.
» Ta place est seulement entre des mains chrétiennes.
» Plaise à Dieu que tu ne tombes pas entre celles d'un lâche!
» Combien de terres j'aurai par toi conquises
» Que tient Charles à la barbe fleurie,
» Et qui sont aujourd'hui la richesse de l'Empereur! »

Roland sent que la mort l'entreprend
Et qu'elle lui descend de la tête sur le cœur.
Il court se jeter sous un pin;
Sur l'herbe verte il se couche, face contre terre;
Il met sous lui son olifant et son épée,
Et se tourne la tête du côté des païens.
Et pourquoi le fait-il? Ah! c'est qu'il veut
Faire dire à Charlemagne et à toute l'armée des Francs,
Le noble comte, QU'IL EST MORT EN CONQUÉRANT!
Il bat sa coulpe, il répète son *mea culpa* :
Pour ses péchés, au ciel il tend son gant.

Roland sent bien que son temps est fini.
Il est là, au sommet d'un pic qui regarde l'Espagne;
D'une main il frappe sa poitrine :
« *Mea culpa*, mon Dieu, et pardon au nom de ta puissance,
» Pour mes péchés, pour les petits et pour les grands,
» Pour tous ceux que j'ai faits depuis l'heure de ma naissance
» Jusqu'à ce jour où je suis parvenu. »
Il tend à Dieu le gant de sa main droite,
Et voici que les Anges du ciel s'abattent près de lui.

Il est là, gisant sous un pin, le comte Roland :
Il a tourné son visage du côté de l'Espagne.
Il se prit alors à se souvenir de plusieurs choses :
De tous les pays qu'il a conquis,
Et de douce France, et des gens de sa famille,
Et de Charlemagne, son seigneur, qui l'a nourri.
Il ne peut s'empêcher d'en pleurer et d'en soupirer.
Mais il ne veut pas se mettre lui-même en oubli;
Et de nouveau réclame le pardon de Dieu :
« O notre vrai Père, dit-il, qui jamais ne mentis,
» Qui ressuscitas saint Lazare d'entre les morts,
» Et défendis Daniel contre les lions,
» Sauve, sauve mon âme et défends-la contre tous périls,
» A cause des péchés que j'ai faits en ma vie ! »
Il a tendu à Dieu le gant de sa main droite,
Saint Gabriel l'a reçu.
Alors sa tête s'est inclinée sur son bras,
Et il est allé, mains jointes, à sa fin.
Dieu lui envoie un de ses anges chérubins
Et saint Michel du péril;
Saint Gabriel est venu avec eux :
L'âme du comte emportent en paradis [1]...

VII. Mort d'Aude.

L'Empereur est revenu d'Espagne :
Il vient à Aix, la meilleure ville de France,
Monte au palais, entre en la salle.
Une belle damoiselle vient à lui : c'est Aude.
Elle dit au roi : « Où est Roland le capitaine,
» Qui m'a juré de me prendre pour femme? »
Charles en est plein de douleur et d'angoisse;

[1] *Chanson de Roland*, v. 2222-2396.

Il pleure des yeux, il tire sa barbe blanche :
« Sœur, chère amie, dit-il, tu me demandes nouvelles d'un homme mort.
» Mais va, je saurai te remplacer Roland;
» Je ne puis te mieux dire : je te donnerai Louis,
» Louis, mon fils, celui qui tiendra mes marches.
» — Ce discours m'est étrange, répond belle Aude.
» Ne plaise à Dieu, ni à ses saints, ni à ses anges,
» Qu'après Roland je vive encore! »
Lors elle perd sa couleur et tombe aux pieds de Charles.
Elle est morte soudain : Dieu veuille avoir son âme[1] !

Telle est la plus antique et la plus belle de nos épopées françaises; tel est le type le plus exact de nos premières Chansons de geste. Il y a quelque dix années, on a essayé de mettre sur la scène ce beau drame : on l'a gâté. Et néanmoins, quand le rideau banal de notre Opéra se levait sur le dernier tableau de *Roland à Roncevaux*, quand les spectateurs apercevaient le champ de bataille abandonné et Roland seul au milieu de ses compagnons morts, un frémissement, un *froid* (comme dit le peuple) passait soudainement dans tous les cœurs. C'est qu'on avait entrevu le sublime un instant; c'est qu'on avait senti le caractère profondément chrétien, profondément français de cette vieille chanson antérieure aux croisades; c'est que l'auditoire de 1865 était devenu semblable pour quelques moments aux auditoires des XIe et XIIe siècles. Mais, encore un coup, rien ne vaut la lecture du poëme original.....

[1] *Chanson de Roland*, v. 3705-3711. = Pour toute cette traduction, voyez notre 6e édition du *Roland* (Mame, février 1876). Nous publions en ce moment (juillet 1876) une traduction interlinéaire et mot par mot.

CHAPITRE XXI

RÉSUMÉ DE TOUT LE PREMIER LIVRE

Il est utile, lorsque l'on fait un long voyage, de s'arrêter de temps en temps pour mesurer de yeux l'espace qu'on a parcouru. Le voyageur alors recueille ses souvenirs, et, le regard fixé sur le chemin franchi, se rappelle avec joie les villes, les villages, les montagnes, les rivières, les champs qu'il a traversés et dont il aperçoit encore les formes indécises dans un lointain brouillard. Son imagination reconstruit vivement toutes ces beautés disparues que ses yeux ont contemplées un instant et qu'il veut immortellement fixer dans sa mémoire. Il ne recommencera sa route qu'après avoir gravé dans son esprit les principaux traits de cette future histoire de son voyage.

Et de même, en érudition, quand nous avons péniblement gravi un chemin « montant, sablonneux, malaisé », et qu'un long ruban de route s'étend encore devant nous, il nous est permis de prendre haleine et de nous rendre compte de tout l'espace que nous avons franchi. En quelques phrases, en quelques propositions, l'érudit qui prétend vulgariser ce qu'il sait, doit résumer les faits scientifiques qu'il a exposés à ses lecteurs. La vue de l'ensemble satisfait souvent ceux que la vue des détails avait découragés.

Résumons donc ici toute cette première partie de l'his-

toire de nos Épopées françaises. Aussi bien nous sommes arrivés à un instant décisif de leurs annales: leur formation est enfin achevée, leur printemps rayonne et vit; cet arbre est vert, cette fleur s'ouvre : « *Respiremus in odorem respersæ dulcedinis.* »

Nous avons tout d'abord étudié la nature et l'origine de l'Épopée antique. Nous n'avons pas craint de remonter très-haut, et avons assisté à la naissance de l'Hymne, à la naissance de l'Épopée, à la naissance du Drame. L'Hymne a précédé toutes les autres poésies. L'homme a commencé par jeter un cri vers Dieu, avant de raconter la vie des héros, avant de chanter leurs louanges. L'Épopée est née de l'Hymne narrative.

L'Épopée précède les temps historiques, c'est-à-dire les temps où le sens historique a reçu ses premiers développements au sein de l'humanité obstinément éprise de la Légende. De là vient que l'on a défini l'Épopée, « la narration poétique qui précède les temps où l'on écrit l'histoire ».

Le Drame est sorti de l'Épopée comme l'Épopée était sortie de l'Hymne. Si l'Épopée n'est qu'une hymne narrative, le Drame n'est qu'une épopée mise en action.

Mais il y a deux familles d'Épopées qu'il importe singulièrement de distinguer l'une de l'autre. Rien qu'à les voir passer devant nos yeux, nous n'aurons pas de peine à les reconnaître. Les premières sont jeunes et alertes; elles portent une rude et pesante armure; elles ont des traits guerriers et populaires; dans leurs yeux éclate la vivacité de la foi; quelque arme primitive frémit dans leur main; elles ne parlent pas, elles chantent, et leur voix est belle, quoique un peu forte. Nulle fausse parure ne déshonore leur mâle beauté; chez elles tout est jeune, tout est vivant, tout est vrai.

Les autres épopées nous apparaissent sous un aspect bien différent. Elles sont presque vieilles, mais vêtues avec goût, et même avec coquetterie; leur grande préoccupation est de se régler sur les plus jeunes; elles leur empruntent leurs vêtements, leurs armures et jusqu'à la rudesse de leurs traits; mais, hélas! tout est faux. Ces armures sont de faux fer, ce costume est d'une fausse simplicité, ces traits sont d'une fausse rudesse. Tandis que les premières épopées se mettent à la tête de tout un peuple et l'entraînent sur leurs pas; ces épopées si élégantes n'ont qu'une cour de lettrés et de savants. Elles parlent admirablement, et tiennent salon avec une rare perfection, mais elles ne chantent pas. Telles sont l'*Énéide* et la *Jérusalem délivrée*, chefs-d'œuvre de composition et de style, chefs-d'œuvre immortels; telles sont surtout la *Thébaïde* et la *Henriade*, que nous appellerons tout particulièrement de ce nom de fausses épopées, en les opposant à des poëmes sincèrement primitifs, comme l'*Iliade* et la *Chanson de Roland*, comme le *Mahâbâarata* et les *Nibelungen*.

Nos Chansons de gestes sont de vraies épopées. Il est temps d'en venir à leur origine et d'assister à leur formation.

Ce serait une grande erreur que d'assimiler ici l'Épopée primitive à ces genres de poésie que l'on cultive à son gré en des temps civilisés et délicats. Libre à moi de faire aujourd'hui un sonnet, une idylle, un drame, ou même un poëme épique à la façon de Stace et de Silius Italicus. Mais ce qui en 1876 m'est absolument interdit ou, pour mieux parler, rigoureusement impossible, c'est de composer une véritable épopée populaire, une *Chanson de Roland* ou un *Girart de Roussillon*. Ces poëmes naïfs ne sont pas l'œuvre de la maturité, mais de l'enfance des nations. Il y a dans l'histoire une heure et un milieu qui

leur conviennent uniquement, et ils sont semblables à ces plantes qui ont besoin pour éclore d'un certain terroir, comme d'un certain instant pour fleurir. Aux épopées primitives il faut ces trois ou quatre conditions de vie : un milieu religieux et national, des événements extraordinaires et douloureux, des héros enfin qui soient la personnification vivante de tout un pays et de tout un siècle. Pas d'épopées chez les peuples sceptiques ou philosophes; pas d'épopées chez les peuples qui n'ont pas encore ou qui n'ont plus de consistance nationale et que ne brûle pas l'amour de la patrie; pas d'épopées chez les peuples platement heureux et qui n'ont pas de grands hommes. Un peuple barbare peut avoir une épopée primitive; mais non pas un peuple médiocre.

Or, la France mérovingienne ne remplissait que bien imparfaitement la plupart de ces conditions. L'unité religieuse s'y faisait, mais bien lentement. Quant à l'unité politique, elle semblait en dissolution. Il y avait alors trop de petites patries pour qu'il y en eût une grande et qui fût chaudement aimée. Toutes ces tribus barbares qui se fondaient tant bien que mal avec les populations gallo-romaines avaient encore je ne sais quoi de sauvage et de nomade. A côté de ces Germains qui étaient jadis crédules et dont l'Église s'occupait à faire des croyants, il était facile de trouver encore les traces de ce scepticisme qui est le caractère de la décadence romaine. Les gens des campagnes et les Tudesques étaient fort disposés à croire à la légende; mais le sens historique n'avait pas disparu des villes où l'on enseignait encore la rhétorique et les belles-lettres. De grands événements, comme la bataille de Poitiers, réveillaient de temps à autre les imaginations; mais un véritable grand homme manquait à la poésie et aux poëtes. La langue enfin, la langue na-

tionale n'avait encore que des bégaiements. On balbutiait le français, on ne le parlait pas. Mais, si l'on ne peut constater dans la France mérovingienne l'existence d'une véritable épopée populaire, on s'aperçoit aisément que cette épopée n'était pas loin, et qu'elle allait bientôt faire la joie de nos yeux. On y travaillait. Chacun des peuples, chacune des races qui composaient la France ou la Gaule des VI[e] et VII[e] siècles, se mit alors en route et apporta son contingent à l'épopée future. Les Celtes fournirent leur caractère, les Romains leur langue, l'Église sa foi. Mais les Germains firent mieux et donnèrent davantage. Ils avaient, depuis de longs siècles, la noble habitude de chanter en vers populaires leurs origines, leurs victoires et leurs héros : ils prirent soin de ne pas perdre en Gaule cette habitude de peuple primitif et de la communiquer aux Gallo-Romains. Surtout ils pénétrèrent de leur esprit la poésie nouvelle. Sans eux cette statue eût été froide : ils soufflèrent dessus, et l'animèrent. La race barbare fut le Prométhée de cette statue. Toutes les idées germaines sur la guerre et sur la royauté, sur la famille et sur le gouvernement, sur la femme et sur le droit, toutes ces idées passèrent dans l'Épopée française. C'est donc avec raison qu'on a dit de cette épopée qu'elle était « l'esprit germain sous une forme romane », et que, « romane dans son développement, elle était germaine dans son origine ». Bref, si ces Franks, ces Burgondes, ces Goths, n'étaient pas venus chez nous, nous aurions pu conquérir et posséder une poésie nationale ; mais il est à croire que cette poésie n'aurait pas revêtu la forme épique.

Cette forme épique, il nous faudra l'attendre encore durant deux ou trois siècles ; mais il ne suit point de là que nos pères de l'époque mérovingienne aient été sevrés de poésie. Ils n'ont pas eu d'épopée, c'est bien ; mais ils

ont eu des chants populaires, rapides, ardents et courts, et ce sont là précisément ceux que nous avons appelés du nom de « cantilènes ». Une Cantilène, c'est à la fois un récit et une ode; c'est parfois une complainte, et plus souvent une ronde; c'est une hymne tantôt religieuse et tantôt militaire, qui court sur toutes les lèvres et qui, grâce à sa brièveté même, se grave facilement dans toutes les mémoires. N'oublions pas surtout que le principal caractère de la Cantilène est d'être à la fois lyrique et narrative. Mais surtout elle est « actuelle ». Une grande guerre vient-elle d'être déclarée? un combat décisif a-t-il été livré? le bruit d'une défaite ou d'une victoire est-il parvenu dans les villes ou dans les campagnes de la Gaule? vite, vite, les cantilénistes se mettent au travail et lancent parmi le peuple une œuvre qu'ils ne signent jamais, mais que toute une nation se prend soudain à chanter en chœur et qui conquiert rapidement une popularité incomparable. Par malheur nous ne possédons qu'un fragment de ces cantilènes nationales et chrétiennes. Ce fragment nous a été conservé dans la *Vie de saint Faron* par Helgaire, évêque de Meaux : c'est ce fameux Chant sur saint Faron et les ambassadeurs saxons; c'est le célèbre *De Chlotario est canere*.

A l'époque carlovingienne, les mêmes habitudes persistent, et les chants populaires ou les Cantilènes continuent à jouir de la même vogue. Les cantilénistes sont une puissance. Ils font trembler les puissants du siècle, et surtout les hommes de guerre. Quand un capitaine veut s'exciter à bien faire, il se dit : « On va faire sur moi de mauvaises chansons. » Et il prend peur. Qui donc a pu mettre en doute l'existence des Cantilènes et leur influence sur l'Épopée française? Un texte célèbre, celui de la *Vita sancti Willelmi*, atteste éloquemment que

saint Guillaume de Gellone était, au XI[e] siècle encore, le héros d'un grand nombre de chants populaires. Remarquez que ce sont bien là des Cantilènes, et non pas des Chansons de geste : car ces vers primitifs sont répétés par tout un peuple, et les Épopées sont uniquement chantées par des jongleurs. Cette différence est facile à saisir et ce *criterium* est sûr.

En quelle langue cependant étaient chantées ces complaintes, ces hymnes, ces rondes? J'invite en ce moment mon lecteur à fixer son regard sur une carte de France, et à y marquer au crayon rouge les limites de l'ancienne Austrasie. Eh bien! dans les pays qui sont enfermés par votre trait rouge, et même un peu au delà, les Cantilènes ont été chantées en tudesque. Nous avons un *lied* du IX[e] siècle, qui a été composé sur la victoire de Louis III à Saucourt en Vimeu. Là aussi on parlait l'allemand, et on le chantait. Mais dans toutes les provinces centrales de la France, on a, dès le VII[e] siècle au moins, chanté des Cantilènes romanes, semblables à celle de saint Faron. Puis, le roman empiétera de plus en plus sur le tudesque, qui sera décidément relégué dans nos pays-frontières. La séparation entre l'Allemagne et la France est, en réalité, le grand événement du IX[e] siècle, et les serments de 842 sont le témoignage certain de cette séparation qui dure encore. Depuis lors nous sommes chez nous, nous sommes la France, et quand naîtra l'Épopée romane, elle ne trouvera guère son inspiration qu'en des cantilènes véritablement romanes.

Les héros et les faits qui ont donné naissance à l'Épopée de la France, se sont produits entre le commencement du VIII[e] siècle et la fin du X[e]. A peu de chose près, tous nos éléments épiques sont renfermés dans ces deux cents ans. Or, à mesure qu'un héros se révèle et qu'un grand événement attire l'attention publique, les

cantilénistes s'en emparent; mais ils ne sont pas les seuls. La tradition orale saisit, elle aussi, ces grands faits et ces grands hommes; la Légende les arrache à l'histoire. Le fait historique est d'abord exagéré; puis, déformé. Au récit ainsi dénaturé, on mêle bientôt quelques-unes de ces vieilles histoires, de ces contes universels qu'on retrouve dans tous les pays et dans tous les temps. On y fait aussi pénétrer des héros absolument imaginaires, mais qui représentent les types immortels de la Victime, du Traître, du Vengeur. Puis, on donne hardiment la victoire à la vertu contre le vice, et tous ces récits traditionnels se terminent par le triomphe de l'innocence. Nous croyons l'avoir démontré.

Mais voici que la France est prête, et qu'elle réunit enfin toutes les conditions nécessaires à la production de l'Épopée. Le xe siècle est, par plus d'un côté, une époque primitive. La France est plus qu'un pays, c'est une patrie; une seule foi religieuse remplit alors toutes les intelligences et tous les cœurs; la lutte, la grande lutte contre l'islamisme, qui est de plus en plus menaçant, fournit à nos poëtes des faits extraordinaires et douloureux; la langue française n'est plus un bégaiement, mais un parler; et enfin, grâce au souvenir vivant de Charlemagne et de ses preux, nous possédons des héros épiques. Charlemagne, en effet, a sauvé par avance notre Épopée en lui fournissant dans sa personne et dans sa gloire un sujet digne d'elle. Il l'a sauvée involontairement, pour ainsi parler, et en lui offrant le spectacle magnifique de ses conquêtes et de sa grandeur. Il n'a eu qu'à se montrer, et notre Épopée fut.

Donc, vers la fin du xe siècle, on put voir s'arrêter sur les places publiques ces chanteurs populaires avec lesquels nous ferons bientôt plus ample connaissance. Les

joculatores font halte; ils imposent silence à cette foule qui les entoure; ils se mettent à chanter.

Et que chantent-ils ainsi? Des poëmes de trois à quatre mille vers, qui ne ressemblent pas à nos antiques cantilènes, qui sont infiniment moins lyriques, plus narratifs, plus longs.

Et quels sont ces poëmes? Ce sont nos premières Chansons de geste.

Les auteurs de ces épopées primitives en ont puisé le sujet tantôt dans la tradition orale, tantôt dans les cantilènes préexistantes. Toutefois ils ne se sont pas amusés à coller l'un contre l'autre ces vieux chants populaires. Leur procédé de composition n'est pas aussi niaisement mécanique et matériel. Ils se sont inspirés de ces chants, mais ne les ont pas copiés. Ce sont des poëtes, et non pas des compilateurs.

Seulement, comme il y avait un certain nombre de cantilènes consacrées souvent au même héros, il arrivait souvent que l'on chantait de suite toute une série de cantilènes sur le seul Roland, sur le seul Guillaume, sur le seul Ogier. De là, à avoir un beau matin l'idée de consacrer à quelqu'un de ces grands hommes une chanson, une seule chanson, mais plus développée et plus *une*, il n'y a pas très-loin. Certains poëtes eurent cette idée, et la mirent à exécution. De là nos Épopées.

Ce pas décisif, ce furent les gens du Nord qui le firent, et non pas ceux du Midi. Ceux-ci s'en tinrent à leurs traditions épiques et se contentèrent de leurs chants populaires. Bref, ils n'allèrent pas jusqu'à l'Épopée, et le *Giratz de Rossilho* est le seul poëme dont il leur soit peut-être permis de revendiquer la gloire.

Laissons donc les Provençaux à leurs chansons lyriques, et laissons également les clercs de ce temps-là

plongés dans la lecture de ces Chroniques latines où ont pénétré nos légendes épiques. Quelques-unes de ces chroniques ont été écrites d'après la tradition, et méritent notre respect. Mais il en est d'autres qui, comme la Chronique de Turpin, constituent un véritable faux en écriture publique, et où l'on se propose d'imiter, ou plutôt de contrefaire cléricalement nos Chansons de geste qui sont évidemment plus anciennes et évidemment plus belles. L'œuvre du faux Turpin n'est pas antérieure aux premières années de XIIe siècle. On ne saurait assez flétrir un tel plagiat, ni assez dédaigner une telle médiocrité.

Mais laissons ces platitudes, et reportons notre regard sur nos Chansons de geste.

C'est avant la constitution définitive de nos poëmes nationaux qu'il faut placer la formation de nos cycles épiques : car, suivant nous, ces cycles ont été lyriques avant d'être épiques.

Un Cycle, c'est un certain nombre de poëtes populaires se groupant autour d'un héros ou d'un fait considérable, le regardant, et le chantant dans leurs vers.

Or, en France, aux Xe et XIe siècles, trois grands cercles de ce genre sont particulièrement visibles. Il y a au moins trois héros qui font centre.

Et, comme il n'y a rien de si poétique que la Sainteté et la Douleur, il ne faut pas s'étonner si ces trois héros ont à la fois offert le spectacle de grandes infortunes et d'une profonde sainteté. Ces trois héros, ce sont *saint* Charlemagne, *saint* Guillaume de Gellone, *saint* Renaut.

Deux défaites, Roncevaux et Aliscans, sont le point central des deux premiers cycles. La fuite et les douleurs des fils d'Aymon sont le point central du troisième.

A côté de ces grands cycles qui porteront un jour le nom de « gestes du Roi, de Garin de Montglane et de Doon de Mayence », il se forme d'autres groupes secondaires de poëtes et de poëmes nationaux. Dans chacune de nos grandes provinces on aperçoit un de ces cercles. De là les petites gestes des Lorrains, d'Aubri le Bourguignon, de Girart de Roussillon, de Gormond et d'Isembard, de Raoul de Cambrai, d'Amis et d'Amiles, de Beuves d'Hanstonne et d'Élie de Saint-Gilles. Chacun de ces groupes est d'abord isolé et indépendant : mais, emportés par une sorte de fièvre ou de manie, les poëtes épiques vont de l'un à l'autre groupe, prennent par la main une jeune fille dans un groupe, un chevalier dans un autre, et, de leur propre autorité, célèbrent des mariages inattendus. On arrive de la sorte à fondre deux cycles en un seul, et un jour viendra où les trois grandes gestes auront absorbé presque toutes les autres. Mais la critique moderne ne doit pas imiter le singulier procédé des poëtes du XIIIe et du XIVe siècle : elle doit hautement reconnaître l'indépendance primitive de toutes nos gestes.

Le dernier de nos Cycles épiques est celui de la croisade. Il est le dernier parce qu'il est le plus historique. Il a pour centre une victoire, la prise de Jérusalem; mais c'est là une victoire qui a été achetée aux prix des plus vives douleurs. Son héros est presque un saint, et par là ce cycle remplit excellemment les conditions épiques.

Le fait de la croisade n'a donné naissance qu'à quelques poëmes. L'esprit de la croisade anime tous nos romans.

Et maintenant lisons ces poëmes, ou plutôt écoutons-les.

Leur vers est le décasyllabe, le plus épique de tous

les vers, celui de tous qui tient le plus juste milieu entre une rapidité trop légère et une trop lourde gravité. Ces vers ne sont pas rimés, mais simplement assonancés.

Le style est populaire, rapide, destiné au chant. On y retrouve les procédés de la poésie homérique, les épithètes constantes, les énumérations militaires, les discours des héros avant et pendant le combat. Le comique est presque toujours absent ; s'il se présente, il est grossier. D'ailleurs tout est original et spontané dans ces premières épopées, et le moule épique n'est pas encore créé à l'usage de poëtes sans inspiration et sans idée. La convention, la formule, le faux art, ne déshonorent pas cette rude et jeune poésie.

Dans leur esprit plus encore que dans leur forme et dans leur style, les premières Chansons de geste ont des caractères aisément reconnaissables. L'idée de Dieu y est naïve, sans doute, mais la superstition n'y tient que peu de place. Le surnaturel les remplit, et non pas le merveilleux. Beaucoup d'anges, peu de fées.

L'idée de la patrie est infiniment plus vive et plus noble dans nos anciennes chansons que dans les récentes. Ces poëtes du XIIe siècle aimaient véritablement la France autant que nous pouvons l'aimer. On peut même à cet endroit les accuser de « chauvinisme ». Plus que leurs successeurs des XIIIe et XIVe siècles, ils méritent cette très-honorable accusation.

L'esprit germain éclate dans ces premiers poëmes et dans chacun de leurs vers. Il y a telle geste qu'on peut regarder comme le poëme ardent de la guerre privée et de cette féodalité qui est d'origine barbare : tel est *Raoul de Cambrai*, tels sont *les Lorrains*.

Un des traits auxquels on reconnaît encore nos plus

anciens poëmes, c'est le plus ou moins de respect avec lequel est traité le type de Charlemagne. Dans nos premiers romans, ce type s'élève jusqu'à l'apothéose; dans les romans postérieurs, il est défiguré jusqu'à la caricature.

L'idée de la femme est toute empreinte de rudesse et de sauvagerie dans le *Roland* et dans toutes les œuvres de la même famille; mais du moins la femme y est chaste. C'est plus tard seulement, mais de trop bonne heure encore, qu'apparaîtront dans nos épopées, pour les déshonorer, ces personnages lascifs, ces jeunes filles ou ces femmes dont la sensualité est agressive, et qui se livrent avec d'étranges frémissements à la brutalité du premier venu. Dans nos plus antiques épopées, le chevalier ne connaît pas encore les frivolités de la galanterie : il est d'une virginité farouche. Cependant, il n'est pas sans éprouver l'atteinte de la faiblesse humaine : il pleure, il s'évanouit, il tombe. Dans les épopées postérieures, il sera vissé sur son cheval, et ne pourra plus s'évanouir. En général, tout, dans nos premiers poëmes, est naturel et simple; tout est faux et alambiqué dans les autres.

Ce n'était pas assez d'avoir fait connaître, par ces dissertations imparfaites, la physionomie de nos anciennes épopées. Les lettrés de nos jours ne ressemblent pas à ces princes des contes de fées qui s'éprenaient si facilement d'une princesse à la seule vue de son portrait. Nous voulons aujourd'hui voir tout par nous-mêmes et contempler la beauté qu'on nous vante. C'est pourquoi nous avons produit devant nos lecteurs nos épopées elles-mêmes; nous avons lu devant eux, d'une voix émue, la mort de Roland et la défaite de Roncevaux. Espérons qu'à cette lecture leurs propres cœurs auront frémi. Un jour, nous avons lu cette même mort de Roland devant

un auditoire d'ouvriers. Ils ont pleuré, et nous avons été ravi de leurs larmes. Et ils se disaient, quand tout fut terminé, ils se redisaient cette parole que nous voudrions voir éclater en ce moment sur les lèvres de tous nos lecteurs : « Comme c'est chrétien ! comme c'est français ! » Le mot n'est pas élégant, mais il est vrai, et c'est la conclusion la plus naturelle de tout ce que nous venons d'écrire.

PREMIÈRE PARTIE

ORIGINE ET HISTOIRE

DES

ÉPOPÉES FRANÇAISES

LIVRE DEUXIÈME

PÉRIODE DE SPLENDEUR

CHAPITRE I

INTRODUCTION. — QUELLES SONT LES LIMITES DE CETTE SECONDE PÉRIODE. — PLAN QUI SERA SUIVI DANS TOUT CE DEUXIÈME LIVRE

La seconde période de l'histoire de l'Epopée française s'étend depuis le x[e] ou le xi[e] siècle jusqu'en 1328.

Ce que nous appelons « période de splendeur », dans l'histoire des Épopées françaises, s'étend depuis l'entier achèvement de leur formation jusqu'à l'avénement des Valois en 1328. Cette période embrasse plus de trois siècles.

Les dates extrêmes que nous venons d'indiquer nous paraissent facilement justifiables. Aux yeux de quiconque a étudié l'histoire de la poésie française, l'avénement des Valois est une date capitale. Alors tout change, alors tout se déforme[1]. Les traditions littéraires de la France sont brisées; la vieille poésie expire, et plusieurs

[1] Cette date de l'avénement des Valois est considérable à tous les points de vue. Avant la guerre de Cent ans, la France était, à tout le moins, aussi peuplée que de nos jours; elle était généralement riche et prospère, et le sort des classes inférieures y était peut-être aussi fortuné qu'aux meilleurs jours des temps modernes. La guerre de Cent ans a tout changé; elle a fait de ce beau pays une terre dépeuplée et misérable. C'est avec raison que M. Siméon Luce, dans son excellent livre : *La jeunesse de Bertrand du Guesclin*, fait remonter la responsabilité de ce funeste changement à l'avénement des Valois et à l'influence de cette « chevalerie de théâtre » dont Philippe VI et Jean le Bon sont les plus illustres représentants. La poésie a subi le sort de la nation : elle est alors entrée dans la période de sa décadence, et cette décadence n'a pas duré moins de deux à trois cents ans.—Cf. Siméon Luce, l. l., p. 55 et suiv.; p. 150, etc.

siècles s'écouleront avant qu'on ose en créer une nouvelle. Plus d'épopée véritable; quelques cris sincèrement lyriques, et c'est tout. Pendant longtemps, on vivra sur la poésie du passé que l'on défigurera de plus en plus, et rien ne sera plus défiguré que nos vieilles chansons nationales.

D'un autre côté, nous faisons commencer notre « période de splendeur » à l'entier achèvement de la formation de notre Épopée. Et, par là, nous faisons aisément rentrer dans le sujet de ce second livre ces poëmes primitifs, tels que la *Chanson de Roland*, dont nous avons dû déterminer plus haut les caractères et reproduire la physionomie. Ils sont le plus incontestable honneur de cette période de splendeur qui, sans eux, ne serait plus digne de son nom.

Ces trois siècles, d'ailleurs, ne sont pas seulement remarquables au point de vue de la beauté de nos poëmes, mais encore et surtout au point de vue de leur diffusion, de leur popularité, de leur gloire.

Cependant, encore une fois, cette période est longue et, durant plus de trois siècles, notre poésie épique a dû changer d'aspect. C'est ce qui est arrivé. Quelle différence, quel abîme entre un poëme de 1328 et un poëme des premières années du XIIe siècle! Quelle différence même entre une chanson du temps de Philippe-Auguste et un roman du temps de saint Louis! Ce serait une tâche pénible et délicate que d'écrire l'*Histoire des variations de l'Épopée française*.

Elle peut se subdiviser en trois époques : *héroïque* (jusqu'en 1137), *semi-héroïque* (1137-1226), *lettrée* (1226-1328).

A cause de ces perpétuelles variations, nous aurions pu diviser cette seconde période de notre histoire en trois époques dont chacune aurait son caractère distinctif :

La première s'étendrait depuis les Xe et XIe siècles jusqu'en 1137 : nous l'appellerions *époque héroïque*.

La seconde durerait depuis l'avénement de Louis VII

jusqu'à celui de saint Louis, de 1137 à 1226 : nous l'appellerions *époque semi-héroïque.*

La troisième enfin se prolongerait depuis saint Louis jusqu'à Philippe de Valois, depuis 1226 jusqu'à 1328 : nous l'appellerions *époque lettrée.*

Caractères auxquels on peut reconnaître qu'un poëme appartient à l'une ou à l'autre de ces trois époques.

D'après les noms que nous donnerions à ces trois époques, on peut dès à présent se faire quelque idée du caractère spécial que chacune d'elles a revêtu. Avant de descendre dans le détail, nous pouvons établir ici que les proportions plus ou moins considérables de l'élément héroïque sont, à nos yeux, ce qui distingue le plus sûrement les poëmes des trois époques. Et par ces mots, « élément héroïque », il faut entendre un mélange de vertus et de vices spontanés, de pensées naïves et d'actions viriles, d'idées jeunes et presque enfantines, de conceptions sauvages et de mœurs presque barbares. Mélange singulier, et qui est particulier aux époques primitives.

J'ouvre une de nos Épopées françaises. Je l'estimerai d'autant plus antique que son signalement se rapprochera davantage du signalement suivant :

« Le sentiment militaire y domine, et non la galanterie;

La guerre, et non la femme;

Le surnaturel, et non le merveilleux;

La légende, et non la fable: car, si la légende est à vingt lieues de l'histoire, la fable en est à mille lieues;

La simplicité et l'ignorance, et non pas l'étalage ridicule de la science de l'antiquité, ou de toute autre science;

La vie enfin, et non pas la convention et la formule. »

Mais qu'est-il besoin de tant de paroles? Vous avez lu *Roland* et *Aliscans*, ces deux chants les plus héroïques de toute notre poésie. Plus un poëme semblera se rap-

procher de ces illustres modèles, plus vous le jugerez ancien. Et vous arriverez par là très-rapidement à fixer sa place, soit dans l'époque héroïque, soit dans l'époque lettrée, soit dans cette troisième époque qu'il serait moins facile de bien préciser, et qui tient le milieu entre les deux autres.

Nous aurions pu, sans doute, suivre rigoureusement l'ordre chronologique que nous venons d'indiquer et diviser notre second livre en trois chapitres, intitulés : *Histoire de l'Épopée française pendant l'époque héroïque; — pendant l'époque semi-héroïque; — pendant l'époque lettrée.*

Mais nous nous sommes décidé pour une autre méthode; nous avons désiré saisir, d'une façon plus vivante, l'esprit de nos lecteurs.

Nous allons donc étudier nos poëmes nationaux depuis l'instant où ils sont conçus dans l'esprit, dans l'imagination de nos trouvères, jusqu'à l'instant où ils sont chantés par les jongleurs.

Plan de tout ce deuxième livre : « On suivra nos épopées depuis l'instant de leur conception dans l'esprit des trouvères jusqu'à celui où elles sont chantées par les jongleurs et répandues par eux dans tout l'Occident chrétien. »

Voici une chanson de geste. Nous nous demanderons, tout d'abord, à qui nous devons en attribuer l'idée et la composition; puis, nous ne la quitterons plus des yeux. Nous la verrons en quelque sorte se rendre de l'esprit du poëte jusque sur le vélin des manuscrits; nous prendrons ces manuscrits entre nos mains et, s'il nous est permis de parler de la sorte, nous en esquisserons le portrait. Et, partant dès lors de ce qu'il y a de plus extérieur pour arriver à ce qu'il y a de plus intime, nous aurons à porter notre regard sur la versification de nos poëmes : nous écrirons un *Traité élémentaire de la rhythmique française aux* XIe-XIIIe *siècles.* Enfin, nous lirons avec l'esprit ce que jusqu'ici nous n'avions guère lu qu'avec nos yeux matériels. Comment sont composés ces poëmes dont, après tout, les caractères

extérieurs ne nous intéressent que médiocrement? Quel est leur sujet, quels sont leurs héros? Mais, surtout, quel est leur agencement littéraire, quel est leur style? il nous importe de le savoir. N'ont-ils point subi certaines vicissitudes, et quelles sont ces vicissitudes? car nous prétendons entrer dans ce monde épique, et ne voulons point rester en dehors. Et quand nous saurons toutes ces choses, nous ne serons pas encore satisfaits. Nous connaîtrons, en effet, la constitution de nos vieux poëmes; mais nous n'aurons pas encore assisté à leur développement social. Ces épopées, elles ne se lisaient pas : elles se chantaient. Mais qui les chantait, où et comment les chantait-on? C'est ici qu'il faudra prendre notre lecteur par la main, l'introduire dans la salle de quelque château féodal ou sur quelque place publique, en 1150 par exemple ou en 1200, l'entraîner à notre suite dans un de ces groupes épais qui entourent les chanteurs populaires, et le faire assister à ce spectacle en plein vent d'un jongleur qui entonne *Aliscans*, ou *Amis et Amiles*, ou les *Quatre Fils Aymon*. Nous avons commencé par la « physiologie » des trouvères qui inventaient, qui *trouvaient* notre grande poésie nationale; nous devions continuer par la « physiologie » de ceux qui popularisaient l'œuvre des trouvères. Mais, à la suite de nos épopées, nous irons encore plus loin; et où n'irions-nous pas pour leur tenir compagnie? Nous ferons avec elles le voyage de l'Italie, de l'Espagne, des régions scandinaves et allemandes, et de tous les pays enfin où ces chants de la France ont été accueillis, connus, aimés. Le voyage sera long, mais si beau!

Tel est le plan que nous allons suivre.

CHAPITRE II

PAR QUI ÉTAIENT COMPOSÉES LES CHANSONS DE GESTE?

Les Épopées françaises sont l'œuvre des trouvères.

Les Épopées françaises ont eu pour auteurs des poëtes laïques : ceux-là même qu'on a appelés trouvères au nord de la France, troubadours au midi.

Elles sont laïques, et n'ont rien de clérical.

Nous avons déjà combattu et ne cesserons de combattre énergiquement la théorie de ces fantaisistes qui regardent nos romans comme une œuvre cléricale. Il est démontré, pour nous, que très-peu de clercs ont mis la main à nos Chansons de geste. Il n'y a, d'ailleurs, qu'à comparer, au point de vue religieux, nos plus belles chansons avec les œuvres des théologiens et des mystiques à la même époque. Un coup d'œil suffira. Nos poëmes nationaux n'ont rien de théologique : leur infériorité à cet égard est déplorable, et il faut un grand effort de notre intelligence pour nous persuader que l'auteur de la *Chanson de Roland* fut le contemporain de saint Anselme, et que la plupart de nos romans ont été écrits sous le règne de Hugues de Saint-Victor, de saint Bernard, de saint Thomas et de saint Bonaventure.

« Mais, nous objectera-t-on, s'il n'est pas vrai que les Chansons de geste soient une œuvre ecclésiastique[1], comment expliquerez-vous le début de certains romans où

[1] Voyez ce que nous avons dit plus haut des Chroniques latines qui sont citées par nos trouvères. Ils entrent, là-dessus, dans les plus minutieux détails :

Seigneurs, ceste chançon fait forment à prisier.
Tout droit à Saint-Denis, ens ou maistre moustier,

l'on fait honneur à des prêtres ou à des religieux de la composition de ces longs couplets monorimes? Voici, par exemple, les *Enfances Guillaume*. Au commencement de ce poëme, il est dit que l'auteur « fut un moine de Saint-Denis en France ». Ce moine, d'ailleurs, se serait contenté de remanier un ancien poëme dont le manuscrit était depuis plus de cent ans dans la bibliothèque du monastère. Et le jongleur ajoute : « J'ai tant donné » à ce moine et lui ai fait de si belles promesses, qu'il » m'a montré et appris les vers de la chanson[1]. » Rien ne semble plus clair, et ce début des *Enfances Guillaume* n'est pas le seul document que nous pourrions citer. »

Cet argument serait d'une grande force s'il n'était pas établi depuis longtemps que les trouvères, tout comme les jongleurs, étaient d'effrontés menteurs. Pour mieux débiter leur marchandise poétique, ils se plaisaient à répéter que telle ou telle chanson venait de ce monastère fameux où se rédigeaient les grandes Chroniques de France. C'était donner à leurs poëmes un beau vernis d'authenticité historique. Est-ce bien la peine, après cela, de relever toutes les inepties que contiennent les premiers vers des *Enfances Guillaume?* Qu'est-ce que ce moine agissant seul, faisant seul ses petites affaires avec un jongleur, exploitant à son profit les manuscrits de son abbaye et tendant honteusement la main pour recevoir de son éditeur un peu d'argent avec beaucoup de promesses? Contes que tout cela ; et n'oublions pas qu'on

En librarie, là où est mis le psaultier,
Illec est la Cronique du bon Dannois Ogier,
Comment il guerroia Charlemaine le fier, etc.
(*Ogier le Danois*, British Museum, Bibl. du Roi, n° 15, E, VI.)

1 Fist la uns moines de Saint-Denis en France...
Uns gentis moines qui à Saint-Denis iert,
Quant il oï de Guillaume parleir,
Avis li fut que fust entr'obliés.
Si nos en ait les vers renovelés
Qui ont el role plus de cent ans esteis.
Je li ai tant et promis et doné,
Si m'a les vers enseignés et monstrés...

pouvait dire proverbialement: « Mentir comme un jongleur [1]. » Le même proverbe doit, en toute justice, s'appliquer aux trouvères.

Du reste, le caractère de nos poëmes est un éloquent démenti jeté à toutes les assertions de cette nature. Les auteurs, les vrais auteurs se trahissent toujours par quelque endroit, et ces poëmes n'ont absolument rien de savant, rien de théologique, rien de clérical. Qu'un théologien les lise, et nous en donne son avis.

Cependant il ne faut pas confondre les auteurs de nos chansons avec les trouvères lyriques, avec les Bernard de Ventadour et les Thibaut de Champagne.

Toutefois, n'allons pas trop loin, et ne confondons pas les auteurs de nos poëmes nationaux avec les troubadours et les trouvères qui sont les auteurs de tant de chants lyriques. C'étaient, suivant nous, deux races complétement différentes, tout au moins à l'origine.

On connaît la vie désordonnée des Bernard de Ventadour, des Bertrand de Born et de tant d'autres. Les manuscrits nous ont conservé les biographies de ces illustres poëtes qui, en général, furent de pauvres hommes. On les voit, d'adultère en adultère, se traîner misérablement jusqu'à la fin de leur dernière jeunesse et donner à Dieu, en entrant dans quelque monastère, les restes d'une vie que la débauche a déshonorée et remplie [2]. La

[1] Au commencement d'*Helias*, le jongleur a bien l'audace de nous dire que son poëme est fondé sur une Histoire écrite par Orable, par la femme de Guillaume d'Orange : « Ains vos dirai chanson qui n'est mie coursable : — Quar ele est en l'istoire, c'est chose véritable. — En escript la fist metre la bonne dame Orable, — Qui moult fu preuz et sage et courtoise et amable, — Dedenz les murs d'Orenge, la grant cité mirable. » (Ms. de Turin, XXXVIII, G, II, 16.)

[2] Voy. les Vies des troubadours, qui se trouvent, en tête de leurs chansons, dans les manuscrits de la Bibliothèque nationale 1392, 1749, 854. Dans la plupart de ces Biographies, les poëtes du Midi sont représentés sous l'aspect méprisable de Lovelace et de don Juan. Il est dit du comte de Poitiers : « Anet » lonc temps per lo mon per enganar las domnas. » Ces mots pourraient s'appliquer au plus grand nombre des autres troubadours. Généralement ils vont de château en château et se prennent d'amour pour chacune des châtelaines : « Enamoret se de ela, et ela de lui. » Tel est le résumé de ces biographies, qui se terminent généralement par la même phrase : « Le poëte, sur ses vieux jours, se convertit et se fait moine. » C'est ainsi que, durant tout le XVIII[e] siècle, une foule de poëtes frivoles, et plus que frivoles, ont terminé leur vie en traduisant les Psaumes.

vie des Thibaut de Champagne et des autres chansonniers français n'est guère à l'abri de ces reproches.

Il y a deux écoles de poëtes. Ceux qui chantent *gesta principum et vitas sanctorum* ne sont jamais confondus avec les autres.

Rien de pareil, en général, dans la vie de nos plus anciens poëtes épiques. Tandis que les poëtes de la Table ronde et du Roman d'aventures se confondaient, par les allures de leur poésie et par celles de leurs mœurs, avec les auteurs de nos jeux-partis et de nos chansons d'amour, on vit, à l'écart, formant pour ainsi dire un groupe séparé de tous les autres, se tenir fièrement les auteurs de nos Chansons de geste. Ils se faisaient facilement reconnaître à leur air grave et presque dédaigneux, à la conscience qu'ils eurent longtemps d'être des historiens plutôt que des poëtes [1], à leur horreur pour la galanterie, à leur amour pour le fer, pour le sang, pour les batailles. Personne ne les confondait avec les autres poëtes, et l'Église s'y trompait moins que personne. Dans un manuscrit du XIIIe siècle, où se trouve à l'usage des confesseurs une sorte de Traité des cas de conscience, on voit que les prêtres sont engagés à traiter charitablement les jongleurs de cette famille, lesquels sont uniquement occupés à chanter les héros et les saints, *gesta principum et vitas sanctorum* [2], tandis que les représentants de Jésus-Christ doivent se montrer sévères envers tous les autres jongleurs. Ce texte, très-évidemment, doit s'appliquer à nos poëtes : mais il est d'ailleurs trop important pour que nous n'ayons pas l'occasion d'y revenir.

Le plus grand nombre de nos chansons sont anonymes.

Un certain nombre de nos chansons sont anonymes, surtout parmi les plus anciennes. Quel est l'auteur de la

[1] « Ce n'est pas fable que dire vos volon ; — Ansoiz est voirs atressi com sermon. » (*Amis et Amiles*, vers 5, 6.)

[2] « Sunt autem alii, qui dicuntur joculatores, qui cantant *gesta principum et vitas sanctorum*... Si... cantant gesta principum instrumentis suis, ut faciant solacia hominibus, *bene possunt sustineri tales*, sicut ait Alexander papa. » (*Summa de pœnitentia*, Bibl. nat., Lat. 16419, anc. Sorb. 1552 fº 91, rº, col. 1, ms. du XIIIe siècle.)

Ce sont généralement les plus anciennes.

Chanson de Roland? M. Génin ne s'est point senti embarrassé par cette question, et n'a pas hésité un seul instant à proclamer que notre Homère s'appelait Théroulde. Et ce nom a été glorieusement inscrit dans le titre même de l'édition de M. Génin : « *La Chanson de Roland*, poëme » de Théroulde. » A tout le moins, c'est Touroude qu'il faudrait dire : nom très-normand.

Or, cette attribution s'appuie seulement sur le dernier vers du poëme : « Ci falt la geste que Turoldus declinet. » Comme on le voit, tout dépend du sens que l'on attache au mot *decliner*. Ici les philologues se recueillent, et leurs avis se partagent. Mais, alors même que *decliner* signifierait seulement *achever*, notre incertitude ne diminuerait point. Ce Turoldus est-il un poëte qui achève de *trouver*, ou un scribe qui achève d'écrire, ou un jongleur qui achève de chanter? Il est à craindre que l'on ne sorte jamais de ces ténèbres et, malgré certaines probabilités en faveur de Touroude, il vaut peut-être mieux regarder, jusqu'à plus ample informé, la *Chanson de Roland* comme un poëme anonyme [1].

Beaucoup d'autres le sont. C'est ainsi qu'on ignore quels sont les auteurs des plus anciennes branches de la grande geste de Guillaume; c'est ainsi qu'on se demande encore à quels poëtes il faut faire honneur d'*Amis et Amiles*, de *Jourdain de Blaives*, d'*Auberi le Bourgoing*, de *Girard de Roussillon*, etc., etc. Bref, il est à remarquer que beaucoup de nos plus anciennes chansons sont anonymes. C'est qu'en effet les temps où naît la véritable épopée ne sont pas ceux où éclôt la vanité littéraire. Dès que l'amour-propre des auteurs

[1] « Le *Roland* a été composé en Angleterre, après la conquête de 1066, par un Normand qui était probablement originaire de l'Avranchinais ou d'un pays peu éloigné du mont Saint-Michel. » Telles sont les conclusions auxquelles nous sommes arrivé et que nous avons exposées dans l'*Introduction* de notre 4e édition de la *Chanson de Roland* (Mame, 1875)

apparaît, dès qu'il les excite à se nommer, adieu la naïveté des temps épiques!

Appliquez ce principe à l'histoire de notre poésie, et vous en saisirez promptement la justesse. Par une de ces exceptions dont nous parlions tout à l'heure et entre lesquelles il convient de citer aussi la *Chevalerie Ogier*[1] avec *Garin le Loherain*[2], l'auteur, le premier auteur de *Raoul de Cambrai* est nommé dans cette œuvre étonnante et qui est incontestablement un de nos plus anciens poëmes[3]. Mais enfin l'usage de se nommer ne prévalut que plus tard. C'est ce qui a lieu, au XIIe siècle, pour le *Moniage Rainoart*[4] et la *Bataille Loquifer*[5]; c'est encore ce que nous avons lieu de constater, durant le règne de Philippe-Auguste, pour la seconde version des *Enfances Godefroi*[6], pour les *Saisnes*[7], pour *Girard de Viane*[8], pour une des rédactions des *Beuves d'Hanstonne*[9], et pour deux poëmes du cycle de la croisade

[1] « *Rainbers* le fist à l'aduré courage, — Chil *de Paris*, qui les autres enpasse; — Il n'est jouglerres qui soit de son lignaje... » (*Ogier*, ms. de Durham, Bibl. de l'évêque Cosin, vol. II, 17. Cf. le ms. de Paris: Bibl. nat. fr. 1583.) Il importe toutefois de remarquer que ces vers ne sont pas dans le manuscrit de Tours.

[2] Jehan de Flagy.

[3] « *Bertolais* dist que chançon en fera : — Jamais jougleres tele ne chantera .. — Mout par fu preus et saiges Bertolais — Et de Loon fut-il nez et estrais... — De la bataille vi tot les gregnors fais; — Chançon en fist, n'oreis milor jamais : — Puis a esté oïe en maint palais... » (*Raoul de Cambrai*, édit. Leglay, p. 96.)

[4] « Or vous les a *Guillaume* restorez, — Cil *de Balpaumes* qui tant est bien usez — De chansons faire et de vers acesmez... » (*Moniage Rainoart*, Bibl. nat. fr. 368, f° 258.)

[5] « Ceste chanson est faite grant pièce a : — *Jendeus de Brie* qui les vers en trova — Por la bonté si très bien la garda. » (*Bataille Loquifer*, Bibl. nation. fr. 1448, f° 290.)

[6] C'est un trouvère du nom de *Renaut* qui serait l'auteur de cette version, où il ne faut guère voir qu'une sorte de plagiat.

[7] Œuvre bien connue de Jean Bodel d'Arras. Critiquant les jongleurs de son temps, l'auteur des *Saisnes* observe naïvement « qu'il ne sevent mie les riches vers noviax — Ne la chançon rimée que fist *Jehans Bordiax*. » (Édit. Fr. Michel, p. 3.)

[8] « A *Bar-sur-Aube*, un chastel seignori, — Lai cist *Bertrans*, en un vergier, pensi, — Uns gentis clers ke ceste chanson fist. » (Bibl. nation. fr. 1448, f° 1.)

[9] C'est celle qui est conservée dans les manuscrits de Venise et de Rome : « A *Bar-sur-Aube*, desus une colonbe, — Se sist Bertren desoz un pin, en l'ombre,

auxquels on a attribué les noms d'*Antioche* et de *Jérusalem*[1]. C'est enfin ce qu'on voit se passer, à une époque mal déterminée, mais probablement durant le cours du XIII[e] siècle, pour la *Destruction de Rome*[2], *Foulques de Candie*[3] et la *Mort d'Aimeri de Narbonne*[4]; pendant la seconde moitié de ce siècle, pour *Berte aus grans piés*, *Beuves de Commarcis* et les *Enfances Ogier*[5], et, au commencement du siècle suivant, pour *Charlemagne*[6] et l'*Entrée en Espagne*[7]. Sur cent et quelques chansons de geste dont le texte nous est parvenu, dix-neuf

— Si com la geste le devise et raconte. — Un coutel tint dont paroit une pome : — Lors, li remenbre de Buevon de Hanstonne — Et de sa mie, Josiene la blonde — Et dou destrier Arondel d'Arragonne...'— Vilains juglieres ne vus en set respondre. » (Rome, Vat.; Reg. 1632, f° 19 r°.) = Dans le manuscrit de Venise, la forme est un peu différente : « A Bar-sur-Aube, en droite ore de none, — Astoit Bertrans k'estoit belle personne; — Et se porpense de maint gentil proudome, — Tant qu'il li menbre de Buevon de Hanstonne, — De Josianne qui est en grant essoine — Et d'Arondel, un destrier d'Arragonne. » (Bibl. de Saint-Marc, mss. français, n° XIV.)

[1] Un contemporain et, sans doute, un témoin oculaire de la première croisade, *Richard le Pèlerin*, avait écrit une première chanson que nous ne possédons plus, mais qui fut renouvelée un siècle plus tard par Graindor de Douai : « Cil qui la chanson fist sot bien dire les nons; — *Ricars li Pelerins* de qui nous la tenons. » (*Antioche*, éd. P. Paris, II, p. 260.) Et ailleurs : « Mais *Grains d'or de Douai* ne l'veut mie oublier — Qui vous en a les vers tous fais renoveler. » (*Ibid.*, I, 1[er] couplet du poëme.)

[2] « La chanchon est perdue et la rime faussée; — Mais *Gautier de Douay* à la chière membrée — Et *li rois Louis* dont l'alme est trespassée, — Par lui et par Gautier est l'estoire aünée — Et la chanchon drescie, esprise et aluméc. » (Ms. de la bibl. municipale de Hanovre, n° 578. — Publié par Grœber, *Romania*, II, 6.)

[3] « Oés bons vers qui ne sont pas frarins... — *Herbers* les fist *le Duc* à *Dammartin*. » (Édit. P. Tarbé, p. 1.) = Le manuscrit de Boulogne-sur-mer (f° 207) offre une variante notable ; mais qui, sans doute, est le résultat d'une erreur du scribe : « Oiés les vers qui ne sont pas frarin; — Ainc nes troverent Berton ne Angevin : — GUIBERT *li clers* les fist *à Dammartin;* — Ses fist escrire en un brief baudewin. »

[4] « Mès hom la fist de l'ancjiene vie; — *Hues* ot non, si la mist en un livre... » (Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23, f° 23.)

[5] Ces trois remaniements sont l'œuvre d'*Adenès le Roi*, qui a dit de lui-même au début de son *Cleomadès :* « Cil qui fist d'Ogier le Danois — Et de Bertain qui fu ou bois. — Et de Bueves de Commarcis, — Ai un autre livre entrepris. »

[6] L'auteur est *Girard d'Amiens* qui s'est nommé deux fois dans le cours du poëme. (Bibl. nat. fr. 778, f° 269 r°, et f° 143 r°.)

[7] « Mon nom vos non dirai, mais sui *Patavian*, — De la citez qe fist Antenor le Troïan, — En la joiose marche del cortois Trevixan, — Près la mer, à ·X· lieues, o il est plus prosan... » — Et plus bas : « Et comme *Nicolas* à rimer l'a complue... » (*Entrée en Espagne*, Mss. fr. de la Bibliothèque Saint-Marc, à Venise, n° XXI, f° 214 et f° 304.)

seulement ne sont pas anonymes. C'est le cinquième à peine. Mais, comme on le voit, la plupart de ces chansons sont relativement d'une époque récente [1].

On peut fixer la date d'une chanson anonyme : 1° D'après l'âge des manuscrits où elle est conservée.

Quand l'auteur d'une chanson est complétement inconnu, quand on ignore jusqu'à l'époque à laquelle il a vécu, il ne reste plus à la critique qu'à préciser cette date d'après d'autres éléments. La paléographie, tout d'abord, établira nettement la date des manuscrits où ce poëme est conservé. Il est vrai qu'il ne faudrait pas faire trop grande estime de cette sorte d'indications, qui ne sont pas suffisamment précises, et tel poëme du XII[e] siècle, comme *Acquin*, peut nous être conservé dans un seul manuscrit qui soit du XV[e]. La langue, la grammaire, le vocabulaire nous serviront ici d'excellent *critèrium*; mais la versification nous offrira un élément de critique infiniment plus précieux : suivant que la chanson sera assonancée par la dernière syllabe ou par la dernière voyelle accentuée, nous la déclarerons plus ou moins ancienne. Et nous ne parlons pas de tous les caractères intrinsèques qui permettent de dire, à la lecture de telle ou telle épopée : « Elle doit assurément être de telle époque. » C'est ainsi que, placés devant un monument roman ou gothique, nous pouvons, d'après certains caractères, déterminer l'âge exact de toutes les pierres qui le compo-

2° D'après sa langue et sa versification.

[1] Il y a des attributions douteuses et dont nous ne saurions parler ici sans une extrême prudence. Telle est l'attribution des *Quatre Fils Aymon* à un jongleur du nom d'Huon de Villeneuve : « *Huon de Villenoeve* l'a molt estroit gardée; — N'en volt prendre cheval ne la mule afeltrée, — Peliçon vair ne gris, mantel, chape forrée, — Ne de buens paresis une grant henepée. — Or, en ait-il maus grez qu'ele li est emblée...» (Manuscrit cité par Fauchet. Cf. *Hist. littéraire*, XVIII, p. 722.)= Le poëme sur la croisade qui a été récemment analysé par M. Paul Meyer (*Romania*, 1875) est attribué à Baudri, archevêque de Dol : « Un clers provencel l'a primes latinée; — En fist un grant liver o *Baudris* l'a trovée, — *L'Arcevesques de Dol* qui molt mielz l'a ditée — Et, selonc le langage, en romance trestornée. » Et ailleurs : « Baron, selon l'estoire que *Baudri* a ditée, — Fu Jersalem assise. » Mais M. Paul Meyer a fait contre cette attribution certaines objections dont il faut tenir le plus grand compte et que nous aurons lieu de discuter un jour. = Il est probable qu'*Aimeri de Narbonne* est de la même main que *Girard de Viane;* mais ce n'est qu'une probabilité.

I PART. LIVR. II. CHAP. II.

sent. Il importe que nous arrivions sur ce point à une grande subtilité de critique. Certain numismate, enlevé prématurément à la science, se faisait (dit la légende) présenter une pièce de monnaie du moyen âge, et, les yeux fermés, se contentant de la palper, s'écriait d'un ton affirmatif : « Cette pièce a été frappée dans telle ville, à » telle époque. » Voilà où la critique littéraire ne doit pas désespérer de parvenir, et comment elle en arrivera peut-être à déterminer l'âge de nos chansons de geste anonymes. Les costumes, les armes, les monuments de toute nature, qui sont décrits à chaque page de nos romans, sont pour nous autant d'éléments de critique. Nous ne placerons pas avant la fin du XII[e] siècle, avant le commencement du XIII[e], un poëme où il serait question de cottes d'armes et de gamboisons. Nous ne ferons pas honneur au XIII[e] siècle d'une de ces chansons de la décadence où il s'agit de *haubergeons*. Mais, tout au contraire, nous aurons bonne opinion d'un texte où nous trouverons constamment employés les mots *nasel*, *cercle* et *broigne* ou *brunie*. Nous prenons au hasard cet exemple, et en pourrions citer mille autres[1] : car avec les seuls textes de nos romans on pourrait écrire un Traité fort complet de notre archéologie nationale[2].

3° D'après certains détails archéologiques.

[1] Rien n'est plus difficile à préciser que la date de la *Chanson de Roland*, et l'on a peut-être contribué à l'éclaircir par des arguments empruntés à cet ordre d'études : « Il est absolument certain, avons-nous dit, que les armures décrites dans notre poëme sont antérieures au règne de Philippe-Auguste. Et, comme il n'est pas question de chausses de mailles dans le *Roland*, il est encore possible que cette belle chanson soit antérieure à l'époque où ces sortes de chausses ont pénétré dans notre costume de guerre. Or, cette époque est la seconde moitié ou le dernier tiers du XI[e] siècle, et il y a déjà plusieurs chausses de mailles très-nettement indiquées dans la tapisserie de Bayeux. » (*Vetusta Monumenta*, Londres, 1835, pl. XI et XII. Cf. la *Chanson de Roland*, 4[e] édit., Mame, 1875, p. 415.)

[2] La connaissance de l'archéologie peut, à tout le moins, nous aider à fixer l'âge exact d'un manuscrit d'après le caractère de ses miniatures. Or, pour fixer l'époque de la composition d'un poëme, il est fort important d'établir la date du plus ancien manuscrit où il nous a été conservé. M. de Longpérier, ayant à dater le manuscrit où il a trouvé une Suite d'*Ogier le Danois*, a remarqué qu'une miniature y représentait les chevaliers armés de l'ailette, et s'est aisé-

4° D'après certains faits historiques.

Quelquefois, d'ailleurs, l'auteur d'une chanson anonyme trahit naïvement, si ce n'est son nom, du moins son temps. C'est ainsi que, dans *Aimeri de Narbonne*, il est question d'André de Hongrie, qui régna de 1204 à 1235 : donc, cette chanson ne peut être antérieure à 1204. C'est ainsi que, dans toute la rédaction du roman d'*Acquin*, il est question de l'*archevêque* de Dol : or, l'église de Dol ayant été soumise en 1199 à la métropole de Tours et ayant alors, tout naturellement, cessé d'être elle-même une métropole, la rédaction de notre roman doit être antérieure à la fin du XIIe siècle. C'est encore ainsi que, dans *Aiol et Mirabel*, le poëte, se plaignant amèrement des vices de son siècle, en vient à s'écrier : « On fait mès deus enfans de douze ans asan» bler ; — Prendés garde que oirs il pevent engendrer. » Ces deux enfants, selon M. Paulin Paris (je n'en suis pas aussi certain que lui), n'étaient autres que Blanche de Castille et Louis VIII, mariés en 1200[1]. Dans le même poëme, le duc de Venise Gracien joue avec ses Vénitiens un rôle considérable : n'est-ce point une allusion évidente au rôle historique que les Vénitiens ont joué dans la quatrième croisade? Lorsque, dans les *Enfances Vivien*, le jeune héros du poëme s'informe « des grans batailles »

ment convaincu que « le plus ancien exemple de l'ailette est de 1287 ». = M. Demaison, se proposant de classer chronologiquement les différents manuscrits d'*Aimeri de Narbonne*, a également tiré parti de leurs miniatures : il a observé que celles du manuscrit du British Museum 20 D XI nous offraient le costume de 1340. Etc., etc.

[1] M. Paulin Paris a fait remarquer qu'il existe plusieurs versions des *Enfances Godefroi* et qu'il est aisé d'en déterminer la date, grâce à un certain passage qui est réellement des plus curieux. Dans ce poëme, la mère de Cornumarant, la vieille Calabre, est animée de l'esprit de prophétie. Et l'auteur des *Enfances*, usant de la liberté qui est accordée aux poëtes, met sur les lèvres de son héroïne l'annonce de tous les faits qui se sont réellement passés jusqu'au moment de la composition de son poëme. Or, dans la première version du poëme (Bibl. nat. ms. fr. 12558), la prophétesse annonce seulement la prise de Jérusalem par Godefroi. Dans la seconde version (mss. 1621 et 12569), elle prédit la croisade de Louis le Jeune. Enfin, dans certains manuscrits plus récents de cette même version (787, 795), elle va jusqu'à prophétiser l'expédition de Philippe-Auguste et le siége de Saint-Jean d'Acre. (Cf. l'*Histoire littéraire*, XXII, 401.)

qui ont lieu « dans Constantinnoble », il nous est également fort difficile de ne point penser à l'expédition dont Villehardouin nous a laissé la très-dramatique histoire. Est-ce que *Gaidon* n'est pas daté d'une façon plus précise par ce seul fait qu'on y voit figurer des Dominicains et des Franciscains? Voici un autre poëme, *Garin de Montglane*, où les mécréants sont qualifiés « d'Aubigois » : ce poëme ne saurait raisonnablement être placé avant cette terrible guerre des Albigeois qui a rempli une si grande partie du règne de Philippe-Auguste. Enfin, dans une Suite d'*Ogier le Danois*, dont on a publié tout récemment un fragment intéressant[1], on jette l'anathème sur « les maus Templiers que » Damedieu cravent, — Qui dedans Acre l'alerent traï» sant. » Or, la prise d'Acre n'eut lieu qu'en 1291, et la Suite d'Ogier n'est certainement pas antérieure à cette date. Jamais le vrai critique ne négligera de tels traits.

La tâche de nos épiques consiste d'abord à s'inspirer des anciens chants populaires ou de la tradition orale et à en faire sortir un poëme qui offre une véritable unité.

Et maintenant, en quoi consistait la tâche de nos poëtes épiques?

S'agit-il de nos plus anciennes chansons? Le premier travail du trouvère était de prêter l'oreille à toutes les voix de la tradition, de recueillir parmi le peuple les anciennes chansons, de s'en inspirer, et, au lieu de les réciter banalement l'une après l'autre, d'y trouver le sujet, l'enchaînement et les péripéties d'un poëme qui sortît à la fois de la tradition et de son cerveau. En d'autres termes, l'auteur d'une chanson de geste avait à transfigurer les anciennes cantilènes et à en faire un tout véritablement harmonieux et vivant. C'est le caractère de nos plus beaux poëmes; c'est celui de la *Chanson de Roland*, œuvre d'un génie puissant et qui, même

[1] *Journal des savants*, avril 1876, article de M. de Longpérier.

en imitant, sait demeurer vigoureusement original. Cette heureuse époque ne dura point longtemps et la tâche de nos trouvères ne conserva pas longtemps cette élévation, cette noblesse. Car enfin ce procédé primitif était plein de respect pour la tradition, pour le passé; et l'on pouvait encore appliquer à ces poëmes les mots de Jornandès : *pene historico ritu*. Les trouvères développaient la tradition, mais sans l'altérer. On les écouta quelque temps avec plaisir : mais quand ils eurent mille et mille fois répété leur *Roland* et leur *Aliscans*, faut-il le dire? on s'ennuya. On se cacha d'abord pour bâiller ; puis, on ne se cacha plus. Un grand cri, sorti de tous les rangs de la société du XII[e] siècle, s'éleva vers les trouvères : « Nous voulons du nouveau, nous voulons du nouveau. » Ils firent du nouveau. Leur tâche ne fut plus la même : les poëtes commencèrent à devenir des arrangeurs.

Mais bientôt les trouvères se contentent d'amplifier, de délayer les anciens poëmes;

Ils se contentent, tout d'abord, d'allonger les vieilles chansons et de les délayer avec une sorte de rage. Raimbert n'avait consacré que 3000 vers aux *Enfances Ogier :* Adenès, ravi de son œuvre, en produit 8000. On prodigue les descriptions, les discours, et surtout les récits de bataille qui prêtent si bien à l'amplification. Cependant on ne touche pas au fond du poëme.

Et ils finissent par inventer complétement le sujet et les héros de leurs chansons.

Bientôt on y osa toucher. On commença, non sans quelque timidité, par ajouter un prologue; puis, on intercala un ou plusieurs épisodes. Enfin on se dépouilla de tout respect pour l'ancienne tradition, et l'on se lança dans la composition de poëmes entièrement nouveaux. Même on alla jusqu'à en fabriquer sur des héros complétement fabuleux, tels qu'Anseïs de Carthage. C'était le dernier degré de la hardiesse. Mais comme on avait affaire à un public qui, tout à la fois, voulait de l'ancien et du nouveau, de l'ancien qui fût historique et du nouveau qui fût intéressant, les trouvères, au com-

mencement de leurs poëmes, durent indiquer leurs sources, et mentirent avec une impertinence rare : « Tout » ce que nous allons vous raconter est absolument » neuf », crièrent-ils à leurs auditeurs. « Seulement, les » anciens poëtes étaient des ignorants qui ont laissé ces » exploits et ces héros dans une regrettable obscurité. » Mais nous voici : nous avons rassemblé les anciens » manuscrits ; les moines de Saint-Denis nous ont mis » au courant, et vous allez entendre des merveilles [1]. » Ce qui voulait dire en bon français : « Il n'y a rien d'antique dans toute notre chanson ; c'est une œuvre de pure imagination. » Et, en effet, après avoir commencé par chanter gravement des poëmes presque historiques, nos épiques en arrivèrent à composer de vrais contes. La geste de Guillaume au court nez, dont la plus ancienne chanson est le magnifique récit d'*Aliscans*, se termine par un conte de fée, la *Bataille Loquifer*.

Ces inventions, d'ailleurs, ne coûtaient pas beaucoup à la cervelle de nos poëtes. Ce ne sont, le plus souvent, que de pauvres et plates imaginations, et tous ces récits sont jetés dans un moule uniforme. D'autres fois, pour paraître plus dignes de foi, nos auteurs se donnent la joie de traduire la Chronique de Turpin ; s'ils veulent paraître tout à fait critiques, ils annoncent qu'ils combineront entre elles plusieurs chroniques, plusieurs documents historiques [2]. Mais, fort souvent, nos trouvères n'y

[1] « Seigneur, oés, qui chançon demandés, — Soiés en pais, et si m'oez conter — Coment les gestes vinrent à décliner, — Les anciennes dont on soloit parler. — Cil trouveour les ont lessiez ester : — Huimés orrez du lignage parler », etc., etc. (*La Mort d'Aimeri de Narbonne*.)

[2] C'est ainsi que l'auteur de l'*Entrée en l'Espagne* déclare avoir emprunté la matière de son roman aux Chroniques de Jean de Navarre et de Gautier d'Aragon qu'il a savamment combinées avec la Chronique de Turpin : « Ce que il trova (Turpin), bien le vos çanteron. — Bien dirai plus à chi'n poise e chi non ; — Car dous bons clerges, Çan gras et Gauteron, — Çan de Navaire et Gauter d'Aragon, — Ces dous prodomes ceschuns saist pont à pon, — Si com Çarles o la fière françon — Entra en Espaigne conquerre le roion... » (Manuscrit de

mettaient pas tant de façon : ils imitaient, imitaient, imitaient. C'est ainsi que l'auteur d'*Aspremont* a, dans son personnage d'Eaumont, maladroitement copié le personnage de Roland[1] : Eaumont sonne du cor, tout comme le neveu de Charlemagne, et en des circonstances tout à fait analogues. C'est ainsi que le départ de Gui de Bourgogne, dans la chanson de ce nom, est signalé par les mêmes présages que la mort de Roland lui-même[2]. Dans le *Covenant Vivien* on voit le petit Guichardet, frère de Vivien, échapper à ses gardiens et rejoindre à Aliscans l'armée de Guillaume ; dans *Aspremont*, le petit Roland échappe tout semblablement à son gardien et rejoint ainsi l'armée de Charles[3]. Olivier, aveuglé par le sang qui coule sur ses yeux, frappe Roland qu'il ne voit pas : cet épisode de *Roland* est reproduit dans le *Covenant Vivien* et mis sur le compte de Guillaume et de Vivien. Nous pourrions multiplier ces exemples[4].

Ils descendent jusqu'au plagiat et jusqu'à la compilation.

Mais ce sont là des imitations légitimes. Les trouvères descendaient parfois jusqu'au plagiat. Deux versions des *Enfances Godefroi* sont arrivées jusqu'à nous : l'une[5] est un évident plagiat de l'autre[6]. C'est ce que M. Paulin

Venise, fr. XXI, f° 54 r° et v°.) Et, un peu plus loin, le même auteur fait preuve d'un véritable sens critique, chose tellement rare que nous ne croyons pas l'avoir rencontrée une seconde fois dans nos Chansons de geste : « Les troi outor — Sont en accord d'un dit et d'un labor. — L'uns ne contrarie l'autre de nul collor. — Une novelle que viegne de longor — Com hom aporte o troi o quatre ancor, — S'adonc s'acordent les dos al' prim ditor, — El' quart contraire tenuz vient fableor. — Car bien savomes que devant un rector — Plus d'un sol homes vient creü ploisor. »

[1] Bibl. nat. fr. 2495, f° 107, et fr. 25529 (anc. Lavall. 123), f° 170-173.

[2] « Que sans i est pleüs endroit midi soné ;—Et li soleus esconse quant midi est passé. — Lors dient par la terre : Li mondes est finez... » — (*Gui de Bourgogne*, édit. Guessard et Michelant, p. 10, vers 307-309.)

[3] Bibl. nat. fr. 25529 (anc. Lavall. 123), f° 193.

[4] Dans *Ogier*, notamment, on voit le héros du poëme mettre une pierre sous la tête du géant Brehus, afin qu'il dorme plus commodément ; or cet épisode se retrouve plus tard dans l'*Entrée en Espagne*, où Roland met également une pierre sous la tête du géant Ferragus. Mais il faut se hâter d'ajouter que toute cette partie de l'*Entrée en Espagne* est une traduction exacte de la Chronique de Turpin.

[5] Bibl. nat. fr. 1621. — [6] Bibl. nat. fr. 12558.

Paris a nettement démontré[1]. Les poëtes de ce temps étaient d'ailleurs assez coutumiers de ce fait. L'auteur d'un poëme sur Charlemagne, Girard d'Amiens, copia le *Cléomadès* d'Adenès, lui donna un autre titre : *Meliachin*, et le lança dans le monde comme s'il était l'œuvre originale de Girard d'Amiens[2].

Enfin certains auteurs ne se sentaient même pas la force d'imiter les autres. Ils étaient de ceux de qui l'on pouvait dire : « Au peu d'esprit que le bonhomme avait — » L'esprit d'autrui par complément servait. » Ils étaient de la grande famille des compilateurs. Nous possédons plusieurs de ces compilations. L'*Entrée en Espagne*, que nous avons jadis publiée par extraits, peut ici nous servir de modèle. Elle est écrite tantôt en décasyllabes, tantôt en alexandrins. La première partie est tout entière calquée sur la Chronique de Turpin ; la seconde est toute fabuleuse. Évidemment l'auteur avait deux ou trois manuscrits devant lui, et en copiait des épisodes entiers qu'il reliait ensuite par de méchants vers de sa façon[3].

Comment s'éditaient les Chansons de geste?

Supposons maintenant la tâche du trouvère entièrement accomplie. Qu'il ait voulu remonter aux chants populaires et aux sources les plus vénérables, ou bien qu'il se soit contenté de remanier servilement un ancien poëme, son œuvre est achevée : la voilà.

[1] *Histoire littéraire*, XXII, 400, 401.

[2] Cf. les mss. de la Bibl. nat. fr. 1455 et 1456 : le premier renferme le *Meliachin* et le second le *Cléomadès*. C'est ce même Girard d'Amiens qui, dans son *Charlemagne*, a imité gauchement plusieurs de nos vieux poëmes, et notamment le *Mainet*, dont M. Gaston Paris a tout récemment publié un fragment important (*Romania*, IV, 305 et suiv.).

[3] Après avoir fait une étude fort attentive de ce même manuscrit de la Bibliothèque Saint-Marc où est conservé ce roman, nous nous sommes persuadé que l'*Entrée en Espagne* se compose AU MOINS de deux poëmes distincts dont le second commence au f° 213 v°. Nous citerons ailleurs plusieurs autres exemples de compilations épiques.

Si correcte, si austère que l'on puisse concevoir la vie de nos anciens trouvères, il ne faut cependant pas leur demander un désintéressement que n'ont jamais connu les gens de lettres, ni même les poëtes. Il est tout naturel d'imaginer que les auteurs de nos chansons vivaient de leur poésie aussi légitimement que le prêtre vit de l'autel. Une fois donc son poëme terminé et transcrit sur le parchemin, le trouvère se mettait en quête d'un éditeur.

« Un éditeur ! dira-t-on. C'est un mot bien moderne. » Il est nécessaire d'expliquer notre pensée.

Certains trouvères *éditaient* eux-mêmes leurs propres ouvrages.

Souvent il arrivait que les trouvères *s'éditaient*. Ils s'éditaient en colportant leurs poëmes, en les chantant, en les exploitant eux-mêmes. Ils s'abattaient sur tel ou tel pays et le parcouraient dans tous les sens, s'arrêtant dans tous les châteaux et sur les places publiques de toutes les villes, récitant des extraits de leur chanson; puis, ne craignant pas de tendre la main et de faire la quête. Ils portaient soigneusement avec eux le très-précieux manuscrit qui contenait toutes les espérances de leur fortune; ils le cachaient, et ne le communiquaient à personne. Surtout ils se mettaient en garde contre les jongleurs, de qui la probité littéraire n'était point proverbiale, et fuyaient leur compagnie dangereuse. Et, avec un peu de persévérance, les trouvères, parfois, faisaient fortune. C'est ce qui arriva au premier auteur de la *Bataille Loquifer*. Il s'appelait Jendeus de Brie, et s'entendait en affaires autant qu'en poésie. Il vit que la France était peuplée de trop de poëtes et de trop d'*éditeurs :* il partit en Sicile et y exploita sa chanson qui, paraît-il, lui rapporta d'excellents revenus. Il est, dans toutes nos Chansons de geste, peu de passages aussi intéressants que celui d'où nous tirons tous ces détails[1].

[1] « Ceste chanson est faite grant pièce a : — Jendeus de Brie qui les vers en trova — Por la bonté si très bien la garda, — Ains à nul home ne l'aprist

Mais les trouvères, tout comme les auteurs de notre temps, n'aimaient pas à se donner tant de peine, et préféraient confier tant d'embarras à leurs éditeurs. Ils gagnaient moins, mais se reposaient davantage.

Or, les vrais éditeurs du moyen âge, en matière de chansons de geste, ce sont les jongleurs[1].

Mais, en général, on peut considérer les *jongleurs de geste* comme les éditeurs de nos chansons.

Les jongleurs allaient trouver les poëtes en renom, et leur achetaient soit la propriété pleine et entière de leurs œuvres, soit leur exploitation durant tant d'années. Le plus souvent, les auteurs se réservaient la propriété, et la transmettaient à leurs fils ou à leurs autres héritiers : c'était une véritable propriété littéraire. Rappelons-nous l'extrait des *Enfances Guillaume*, que nous avons cité plus haut. Il y est question d'un jongleur qui va trouver un religieux de Saint-Denis, et lui achète une chanson. *Acheter* est bien le mot, quoique l'auteur, paraît-il, ait été payé en grimaces autant qu'en argent. Nous avons montré que l'intervention du religieux était un conte in-

n'enseigna : — Mais grant avoir en ot et recovra — Entor Secile là où il conversa.— Quant il morut à son fils la laissa », etc., etc. (*Bataille Loquifer*, Bibl. nation. fr. 1448, f° 290.) M. Gaston Paris, dans un article récent de la *Romania* (IV, 471), rapproche de ces vers ceux de *Renaus de Montauban*, signalés par Fauchet, et que nous avons dû nous-mêmes citer plus haut : « Huon de Villenoeve l'a molt estroit gardée : — N'en volt prendre cheval ne la mule afeltrée, — Peliçon vair ne gris, mantel, chape forrée, — Ne de buens paresis une grant henepée. — Or en ait il maus grez, qu'ele li est emblée. » On peut enfin rapprocher de ces deux passages les vers suivants de *Foulques de Candie :* « Ceste chanson ne vient pas de mensonge; — Herbert le Duc qui tient promesse à songe — En fist ces vers : encore en tient la longe... — Vilain jongleur qui Damedieu mal donge — Ne sevent tiex. » (Voy. *Foulques de Candie*, édit. P. Tarbé, p. 52.)

[1] Il importe de remarquer ici, pour la seconde fois, qu'il y a toujours eu plusieurs classes de jongleurs, et surtout que, suivant les époques, les jongleurs ont eu plus ou moins d'importance. Dès le XIIIe siècle on les vit tous dégénérer en bateleurs; mais, au XIIe, ils avaient encore quelque respect pour leur métier et savaient l'honorer. Nous ne parlons donc que des jongleurs de la bonne époque et de ceux qui, ayant une certaine fortune, ont eu une véritable respectabilité; nous parlons de ceux qui étaient appelés jongleurs de geste; qui chantaient « les vies des saints et les exploits des princes »; qui étaient en possession de l'estime universelle et que l'Église elle-même aimait à favoriser. (Voy. le chapitre de notre second volume, intitulé : *Comment se propageaient les Chansons de geste.*)

venté par le jongleur pour donner plus de prix à sa marchandise ; mais, en la place de ce moine, mettez un auteur laïque, et vous aurez un récit qui nous paraît de tout point authentique. Ces quelques vers jettent une singulière lumière sur toutes les relations entre les jongleurs et les trouvères, relations dont on a si peu parlé jusqu'à ce jour[1].

Les jongleurs imposaient sans doute certaines conditions à *leurs* auteurs. Ils leur recommandaient tout d'abord de bien déprécier, au début de leur poëme, les autres jongleurs leurs confrères. Ils leur recommandaient encore d'écrire en vers, de distance en distance, un appel à la générosité, à la bourse de leurs auditeurs. Et quand les jongleurs avaient été mal reçus dans tel ou tel pays, ils se permettaient quelquefois de faire insérer, dans les chansons qu'ils déclamaient, des injures violentes ou des allusions désagréables à l'adresse de ces grossiers pays qui ne savaient pas reconnaître le mérite des jongleurs !

Les jongleurs exploitaient à la fois plusieurs poëmes, et le désir toujours croissant des nouveautés littéraires les mit dans la nécessité de savoir par cœur les extraits d'un grand nombre de chansons. C'est ce que nous voyons dans la fameuse pièce intitulée : *les Deux Troveors ribauz*. Mais nous sommes persuadé que, pendant longtemps, chacun de ces éditeurs populaires ne chanta que trois ou quatre poëmes, dont l'exploitation lui était concédée par les auteurs. L'éditeur du *Moniage Rainoart* met ses confrères au défi de savoir un seul mot de son poëme, s'il ne consent à le leur communiquer[2]. Et, de fait, les

[1] Nous replaçons de nouveau ces vers, en raison de leur importance, sous les yeux de nos lecteurs : « Fist la uns moines de Saint-Denis en France... — Uns gentis moines qui à Saint-Denis iert, — Quant il oï de Guillaume parleir, — Avis li fut que fust entr'obliés. — Si nos en ait les vers renovelés — Qui ont el role plus de cent ans esteis. — JE LI AI TANT ET PROMIS ET DONÉ — SI M'A LES VERS ENSEIGNÉS ET MONSTRÉS... » (*Enfances Guillaume*, Bibl. nat. fr. 1448, f° 68.)

[2] « Vilains jugleres ne cuit que ja se vant — Un mot en die se je ne li comant... » (*Moniage Rainoart* Bibl. nat. fr. 1448, f° 89.)

jongleurs consentaient quelquefois à se communiquer mutuellement les poëmes qu'ils éditaient. Ils faisaient des échanges. Il faut nous les représenter enfin comme de vrais éditeurs, mais comme des éditeurs ambulants : disons le mot, comme des colporteurs.

Encore aujourd'hui, dans nos villages, on voit arriver de temps en temps, surtout aux beaux jours, des hommes conduisant de petites voitures ou portant sur leurs épaules de larges coffres qui excitent la curiosité générale. Ils arrivent sur la place, en face de l'église, et là détalent leur marchandise. Ce sont des livres; ce sont, encore aujourd'hui, les livres de la Bibliothèque bleue, *les Quatre Fils Aymon*, *les Conquêtes du grand Charlemagne, roi de France*, etc., etc.; bref, ces mêmes romans que d'autres colporteurs chantaient à cette même place il y a cinq ou six siècles. Les paysans arrivent; ils contemplent, ravis, les magnificences qu'on développe sous leurs yeux; ils se laissent séduire par le sourire engageant du petit marchand, et emportent chez eux toute l'histoire des anciens héros, Roncevaux et Roland, Aliscans et Guillaume, le géant Ferragus et le cheval Bayard....

Les choses se passaient à peu près de même au moyen âge. Le jongleur arrivait, tout poudreux, dans une petite ville, ou même dans un village; on signalait de loin son arrivée : « Voilà, voilà le jongleur! » Il allait jusqu'à la place, tirait sa vielle de son étui, et, après avoir préalablement imposé silence à son auditoire haletant d'impatience et de joie, il se mettait à chanter quelque extrait du *Moniage Rainoart*, ou de la *Bataille Loquifer*, ou des *Enfances Guillaume*. Au milieu de son récit, il s'interrompait, et réclamait son salaire en bons termes.

C'est ainsi que s'éditaient les Chansons de geste.

APPENDICE AU CHAPITRE II.

TABLEAU *indiquant : 1° les titres de toutes les Chansons de geste connues, soit inédites, soit publiées; — 2° la date probable de la plus ancienne version qui est parvenue jusqu'à nous; — et 3° les noms de leurs auteurs.*

TITRE DES CHANSONS DE GESTE.	DATE PROBABLE DE LA VERSION QUI EST PARVENUE JUSQU'À NOUS	AUTEURS CONNUS.
Acquin.	Dernières années du XIIe siècle. — On y parle de l'archevêché de Dol, supprimé en 1199.	»
Aimeri de Narbonne.	Première moitié du XIIIe siècle. Il est question, dans ce poëme, d'André II, qui fut roi de Hongrie de 1204 à 1235.	On a quelques raisons pour l'attribuer à l'auteur de *Girard de Viane*, à Bertrand de Bar-sur-Aube (?).
**Aiol et Mirabel.*	Premières années du XIIIe siècle. — On y mentionne (?) le mariage de Louis VIII avec Blanche de Castille. Un rôle très-important y est donné au duc de Venise, et c'est là une allusion transparente aux faits de la quatrième croisade, etc.	»
**Aliscans.*	XIIe siècle. = Nous ne possédons pas la version primitive.	»
**Amis et Amiles.*	XIIe siècle.	»
Anseïs de Carthage.	XIIIe siècle.	Pierre du Riés n'est pas un poëte, mais un scribe.
Anseïs fils de Girbert.	XIIIe siècle.	»
**Antioche.*	Sous le règne de Philippe-Auguste. Ce n'est pas une chanson indépendante. — Voy. *Chevalier au Cygne.*	L'auteur est Graindor de Douai ; mais il ne fait que remanier un poëme de Richard le Pèlerin, lequel était contemporain et témoin oculaire de la première croisade.
†*Aspremont.*	XIIe siècle (?).	»
†*Auberi le Bourgoing.*	XIIe siècle.	»
Auberon.	XIIIe siècle. — C'est un prologue de *Huon de Bordeaux*, et qui forme une chanson à part.	»
**Aye d'Avignon.*	Seconde moitié du XIIe siècle.	»
Bataille Loquifer.	XIIe siècle.	Jendeus de Brie (?).
Bastart de Bouillon.	XIVe siècle.	»
**Beaudouin de Sebourc.*	XIVe siècle.	»
**Berta de li gran pié* (ms. XIII de Venise).	Fin du XIIe siècle.	»
**Berte aus grans piés.*	Seconde moitié du XIIIe siècle. = Il existe à Venise une autre version de la fin du XIIe siècle : *Berta de li gran pié.* — Voy. ci-dessus.	Adenès le Roi.
Betonnet fils de Beuves d'Hanstonne et Daurel le jongleur (provençal).	XIIIe siècle. — Calqué sur un original français qui est peu antérieur.	»
**Beuves de Commarcis.*	Seconde moitié du XIIIe siècle.	Adenès le Roi.
Beuves d'Hanstonne.	Il existe plusieurs versions, dont la plus ancienne est du XIIe siècle. = Le *Bovo d'Antone* est une œuvre anonyme des dernières années du XIIe siècle (voy. plus loin).	Les manuscrits de Rome et de Venise désignent très-clairement Bertrand de Bar-sur-Aube.

TITRE DES CHANSONS DE GESTE.	DATE PROBABLE DE LA VERSION QUI EST PARVENUE JUSQU'A NOUS.	AUTEURS CONNUS.
Bovo d'Antone (ms. XIII de Venise). Voy. le précédent.	Dernières années du XIIe siècle. = M. P. Rajna a découvert à la Bibl. Laurentienne de Florence un autre poëme franco-italien, dont Beuves d'Hanstonne est également le héros.	»
Charlemagne.	Premières années du XIVe siècle.	Girard d'Amiens.
Charles le Chauve.	XIVe siècle.	»
**Charroi de Nîmes.*	XIIe siècle.	»
Chetifs (les).	Fin du XIIe siècle.—Voy. *Chevalier au Cygne.*	On l'a attribué, sans preuves, à Graindor de Douai, qui aurait cette fois remanié une chanson de Guillaume IX, comte de Poitiers (??).
**Chevalerie Ogier de Danemarche.*	XIIe siècle. = Une chanson italianisée, des dernières années de ce siècle, est consacrée aux *Enfances Ogier.* = Sous ce même titre, Adenès le Roi a remanié, durant la seconde moitié du XIIIe siècle, le début du vieux poëme attribué à Raimbert. = Dès le XIIIe siècle, on donna à *Ogier* une longue Suite en vers décasyllabiques. = Il existe enfin, de la *Chevalerie Ogier*, un remaniement du XIVe siècle en vers alexandrins, et anonyme.	Raimbert de Paris est l'auteur du poëme du XIIe siècle, et Adenès l'auteur du remaniement des *Enfances* au XIIIe siècle.
**Chevalerie Vivien* (voy. *Covenant Vivien*).	XIIe siècle.	»
†*Chevalier au Cygne.* (C'est sous ce nom qu'on désigne l'ensemble des poëmes relatifs à la croisade)	Cinq branches sont antérieures à la fin du règne de Philippe-Auguste : *Antioche, Jerusalem,* les *Chetifs, Helias* et les *Enfances Godefroi.* = Deux poëmes complémentaires, *Beaudouin de Sebourc* et le *Bastart de Bouillon,* sont du XIVe siècle. = Un remaniement de tout le *Chevalier au Cygne* a été écrit vers la fin de ce même siècle.	Graindor de Douai a remanié, pour *Antioche* et *Jerusalem,* l'œuvre de Richard le Pèlerin. = On ne saurait affirmer qu'il ait remanié, pour les *Chetifs,* un vieux poëme de Guillaume IX, comte de Poitiers. = Un trouvère du nom de Renaut semble l'auteur de la seconde version des *Enfances Godefroi.*
Ciperis de Vignevaux.	Vers le milieu du XIVe siècle.	» Brianchon » n'est que le scribe.
Conquéte de la petite Bretagne (voy. *Acquin*).	Dernières années du XIIe siècle.	»
**Conquéte de l'Espagne.* (C'est le nom donné par M. P. Paris à la *Prise de Pampelune*).	Premier quart du XIVe siècle.	»
**Couronnement Looys.*	XIIe siècle.	»
**Covenant Vivien.*	XIIe siècle.	»
Croisade (la).	XIIe siècle.	Attribué faussement à Baudri de Bourgueil, archevêque de Dol.
Departement des enfans Aimeri.	XIIIe siècle. Forme une branche à part dans le manuscrit de la Bibl. nat. fr. 24369. = Un autre *Departement,* tout différent et qui est sans doute du XIIIe siècle, est conservé en deux manuscrits de Londres.	»

TITRE DES CHANSONS DE GESTE.	DATE PROBABLE DE LA VERSION QUI EST PARVENUE JUSQU'A NOUS.	AUTEURS CONNUS.
**Destruction de Rome*. (C'est la première branche de *Fierabras*.)	XIII[e] siècle.	Gautier de Douai et « le roi Louis ».
Doon de la Roche.	XII[e] siècle (?).	»
**Doon de Mayence*.	XIII[e] siècle.	»
Doon de Nanteuil (fragments de quelques vers).	XII[e] siècle.	»
**Elie de Saint-Gilles*.	XIII[e] siècle.	»
Enfances Charlemagne (ms. fr. XIII de Venise).	Fin du XII[e] siècle.	»
**Enfances Doon de Mayence*.	XIII[e] siècle.	Ce poëme ne semble pas du même auteur que le *Doon de Mayence*.
Enfances Garin de Montglane.	XV[e] siècle.	»
Enfances Godefroi.	Nous possédons deux versions de ce poëme : la première remonte assez haut dans le XII[e] siècle ; la seconde, qui n'est qu'un plagiat de la première, est de la fin du XII[e] siècle ou du commencement du XIII[e].	La première version est anonyme ; la seconde semble l'œuvre d'un trouvère du nom de Renaut.
**Enfances Guillaume*.	Commencement du XIII[e] siècle. Il a existé une ou plusieurs versions antérieures.	»
**Enfances Ogier*.	Seconde moitié du XIII[e] siècle.	Adenès le Roi.
Enfances Ogier (du ms. XIII de Venise).	Fin du XII[e] siècle.	»
Enfances Roland (id.).	Fin du XII[e] siècle.	»
Enfances Vivien.	Premières années du XIII[e] siècle.	»
†*Entrée en Espagne*.	La compilation est des premières années du XIV[e] siècle ; mais certaines parties sont certainement du XIII[e].	Nicolas de Padoue, compilateur.
**Fierabras* (français). Voy. plus haut *Destruction de Rome*.	XIII[e] siècle. — Il y a eu des versions antérieures.	Suivant M. Grœber, les auteurs de la *Destruction de Rome* (Gautier de Douai et le roi Louis) seraient aussi les auteurs du *Fierabras* (??).
**Fierabras* (provençal).	Vers 1230-1240. Ce n'est qu'un calque du *Fierabras* français.	»
**Floovant*.	XII[e] siècle.	»
Florence de Rome.	Nous ne possédons qu'un remaniement du XIV[e] siècle.	»
Florent et Octavian.	Même remarque. — XIV[e] siècle.	»
†*Foulques de Candie*.	XIII[e] siècle.	»
**Gaidon*.	XIII[e] siècle. — On y parle de Jacobins et des Cordeliers : ce qui sert à dater ce poëme avec plus de précision.	Herbert Leduc de Dammartin.
**Garin le Loherain*.	XII[e] siècle.	Jehan de Flagy.
Garin de Montglane.	Premières années du XIII[e] siècle.	»
**Garnier de Nanteuil* (voy. *Aye d'Avignon*).	Seconde moitié du XII[e] siècle.	»
**Gaufrey*.	XIII[e] siècle.	»
**Girard de Roussillon*.	Remaniement français du XIV[e] siècle en alexandrins et rimes plates (vers 1315).	»

TITRE DES CHANSONS DE GESTE.	DATE PROBABLE DE LA VERSION QUI EST PARVENUE JUSQU'A NOUS.	AUTEURS CONNUS.
**Girard de Viane.*	XIII[e] siècle. = Il y a eu une version plus ancienne, qui a été perdue, mais dont l'analyse est conservée dans la *Karlamagnussaga* (première branche, §§ 38-42).	Bertrand de Bar-sur-Aube.
**Giratz de Rossilho*, poëme écrit sur les confins des deux langues d'oc et d'oïl.	XII[e] siècle. Il existe deux versions, l'une qui se rapproche de la langue d'oc, l'autre qui est plus voisine de la langue d'oïl.	»
Girbert de Metz.	XII[e] siècle.	»
**Gui de Bourgogne.*	Seconde moitié du XII[e] siècle.	»
**Gui de Nanteuil.*	Fin du XII[e] siècle.	»
Guibert d'Andrenas.	XIII[e] siècle (?).	»
Helias.	Vers 1190. — Voy. *Chevalier au Cygne.*	»
†*Hernaut de Beaulande* (fragment).	XIV[e] siècle.	»
Hervis de Metz.	Fin du XII[e] siècle.	»
Horn.	XIII[e] siècle (?).	»
**Hugues Capet.*	Vers 1320.	»
**Huon de Bordeaux.*	De 1180 à 1200. = Il existe un remaniement en vers alexandrins, du XIV[e] siècle.	»
Jehan de Lanson.	XIII[e] siècle.	»
**Jerusalem.*	Sous le règne de Philippe-Auguste. = Ce n'est pas une chanson indépendante.— Voy. *Chevalier au Cygne.*	Graindor de Douai, remaniant un poëme de Richard le Pèlerin, lequel était contemporain et témoin oculaire de la première Croisade.
**Jourdain de Blaives.*	XII[e] siècle.	»
Lion de Bourges.	Deux versions : l'une du XV[e], l'autre du XVI[e] siècle.	»
†*Loherains (les).*	*Hervis, Garin, Girbert* sont du XII[e] siècle; *Anseïs fils de Girbert* et *Yon* sont du XIII[e].	On ne connait sûrement que l'auteur du *Garin*, Jehan de Flagy.
**Macaire, ou la Reine Blanchefleur* (ms. fr. XIII de Venise).	Fin du XII[e] siècle.	»
†*Mainet.*	Certaines parties sont de la première moitié du XII[e] siècle. Le travail de remaniement n'est pas postérieur à la fin de ce siècle.	»
Maugis d'Aigremont.	XIII[e] siècle (?).	»
†*Moniage Guillaume.*	XII[e] siècle.	»
Moniage Rainoart.	XII[e] siècle.	Guillaume de Bapaume.
Mort Aimeri de Narbonne.	XIII[e] siècle.	Huc (?).
Ogier (voy. *Chevalerie Ogier* et *Enfances Ogier*).	»	»
Orson de Beauvais.	XII[e] siècle.	»
**Otinel.*	Vers le milieu du XIII[e] siècle.	»
**Parise la Duchesse.*	XIII[e] siècle.	»
**Prise de Pampelune.*	Premier quart du XIV[e] siècle.	L'attribution à Nicolas de Padoue ne repose point sur un fondement solide.
Prise de Cordres.	XIII[e] siècle.	»
**Prise d'Orange.*	XIII[e] siècle. Mais il a certainement existé une version antérieure.	»
**Quatre Fils Aymon.*	La plus ancienne des versions qui nous sont parvenues ne semble pas antérieure au XIII[e] siècle. Mais il y a eu une ou plusieurs rédactions plus anciennes.	Huon de Villeneuve est peut-être l'auteur d'une rédaction de ce poëme dont Fauchet a publié quelques vers.

TITRE DES CHANSONS DE GESTE.	DATE PROBABLE DE LA VERSION QUI EST PARVENUE JUSQU'À NOUS.	AUTEURS CONNUS.
**Rainoart* (seconde partie d'*Aliscans*).	XIIe siècle.	»
**Raoul de Cambrai.*	XIIe siècle.	Bertolais est l'auteur d'une ancienne version.
†*Reine Sibille.*	Il ne reste que quelques fragments de ce poëme. Ils sont du XIVe siècle. (Cf. *Macaire*, qui représente une version différente.)	»
**Renaud de Montauban.*	XIIIe siècle.— Voy. *Quatre Fils Aymon.*	Huon de Villeneuve est peut-être l'auteur d'une des rédactions de ce poëme.
Renier.	XIIIe siècle.	»
†*Renier de Gennes* (fragment).	XIVe siècle.	»
**Roland.*	Fin du XIe siècle : entre 1066 et 1095.	L'attribution à « Turoldus » n'est pas suffisamment prouvée.
†*Roncevaux*, remaniement de la *Chanson de Roland.*	On connaît six remaniements du *Roland* (mss. de Paris, de Châteauroux, de Venise, de Lyon, Lorrain et de Cambridge). La rédaction de ces différents textes n'est pas antérieure au XIIIe siècle.	»
**Saisnes* (*les*).	Dernières années du XIIe siècle. = Il a existé, sous le titre de *Guitalin*, une version antérieure dont la *Karlamagnus-saga* nous a conservé la substance (première branche). = Une autre branche du Recueil islandais avait été consacrée à *Beaudouin* et *Sibille.*	Jehan Bodel d'Arras.
Siége de Barbastre.	Antérieur à *Beuves de Commarcis*, qui n'en est qu'un remaniement.	»
Siége de Narbonne.	XIIIe siècle.	»
Simon de Pouille.	XIIIe siècle.	»
†*Syracon* (?). C'est le nom que M. Stengel donne à une chanson de geste dont il a découvert un fragment dans un ms. d'Oxford.	Fin du XIIe siècle.	»
Tristan de Nanteuil.	XVe siècle.	»
Vivien l'Amachour de Monbranc.	XIIIe siècle.	»
Voyage de Charlemagne à Jerusalem et à Constantinople.	XIIe siècle.	»
Yon, dernière branche des *Lorrains.*	XIIIe siècle.	»

Du Tableau qui précède on peut tirer les conclusions suivantes : 1° Cent chansons de geste environ sont parvenues jusqu'à nous. — 2° Une d'elles est de la fin du XIe siècle, quarante-cinq sont du XIIe, et, parmi les autres (qui sont du XIIIe siècle ou, plus rarement, du XIVe), il en est un certain nombre qui peuvent être considérées comme des remaniements de chansons antérieures. = 3° En résumé, la plus grande partie de nos chansons CHANTÉES sont du XIIe siècle. = 4° Nos plus anciens manuscrits épiques ne remontent, il est vrai, qu'à la seconde moitié du XIIe siècle ; mais « c'est qu'avant cette époque, l'écriture ne descendait

CHAPITRE III

OU TROUVE-T-ON LE TEXTE DES CHANSONS DE GESTE?

Les plus anciens manuscrits de nos épopées ne remontent pas plus haut que la seconde moitié du XII[e] siècle.

Nos premières épopées remontent à la fin du X[e] siècle : nos plus anciens manuscrits épiques ne datent que du milieu ou de la fin du XII[e] siècle.

Donc, pendant cent cinquante ans, pas de manuscrits.

En faut-il conclure que, depuis l'an 1000 jusqu'en 1150, nos Chansons de geste n'aient pas été écrites?

C'est notre conviction.

Il est possible qu'un certain nombre de manuscrits originaux aient été perdus ; mais la vérité est qu'à cette époque reculée, l'écriture ne descendait pas à reproduire les chants en langue vulgaire [1]. Et voilà ce qui explique le long intervalle entre le moment où nos premiers poëmes ont été composés et celui où ils ont été écrits.

On ne saurait trop insister sur ce point, qui est des plus importants. Chaque jongleur alors porte un de nos poëmes dans son cerveau, dans sa mémoire ; mais ce poëme, il ne le chante pas tous les jours de la même manière. A la

pas à reproduire les chants en langue vulgaire». = 5° Un grand nombre de chansons de geste ont été perdues : tel est le *Guitalin ;* tels sont encore le *Beaudouin* et *Sibille*, la première version du *Roland* et de l'*Aliscans*, etc., etc. = 6° Sur nos cent poëmes, *quarante-sept* ont été édités intégralement et dix ou onze par extraits. Les chansons dont le titre est précédé d'un astérisque sont celles qui ont été publiées *in extenso*, et nous avons marqué d'une croix celles qui ont été seulement publiées en partie. D'autres enfin, comme l'*Aimeri de Narbonne* et *Garin de Montglane*, sont aujourd'hui sous presse.

[1] Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, pp. 69-70. = Paul Meyer ajoute : « C'est du XII[e] siècle seulement, et ordinairement de la fin, que datent nos plus anciens manuscrits romans. » (*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1867, p. 39.)

façon de tous les improvisateurs, le jongleur des XIe et XIIe siècles met en pratique un certain nombre de petits procédés qui sont les secrets du métier : il possède un certain nombre d'épithètes homériques, d'assonances, de fins de vers, ou même de vers entiers entre lesquels il peut choisir et qu'il peut aisément faire entrer *ad libitum* dans tel ou tel couplet de son poëme. Aujourd'hui, il emploie les uns; demain, il emploiera les autres. Il y a plus. S'il apprend et cède son œuvre à un autre jongleur, celui-ci se servira de ce même mécanisme, qui est commode autant qu'ingénieux; mais ce nouveau venu, à son tour, introduira dans le poëme d'autres variantes du même ordre. De telle sorte qu'une chanson, dont le fond reste toujours le même, peut, quant aux détails, être chantée de quatre ou cinq façons différentes dans le même pays et à la même époque. C'est là ce que nous appellerons volontiers « l'élément flottant » des premières chansons de geste.

Les manuscrits de jongleurs.

Nous en constaterons également la présence dans nos plus anciens manuscrits épiques.

Car enfin nous voici arrivés à l'instant où, décidément, on se voit dans la nécessité d'écrire ces poëmes, qui sont trop ondoyants et ont besoin d'être fixés. Sans doute le public ne les lit pas encore, sans doute il se contente de les écouter; mais chaque jongleur est obligé de savoir un certain nombre de chansons, et il lui faut de temps en temps rafraîchir sa mémoire [1]. C'est donc pour les jongleurs, et ce n'est pas pour le public, que sont exécutés les premiers manuscrits de nos Chansons de geste. Au premier coup d'œil, il est aisé de s'apercevoir que ces manuscrits répondent bien à leur destination spéciale : ce sont des livres portatifs.

[1] « Ne n'en sai plus, foi que doi saint Denis, — Ne plus avant N'EN TRUIS EN MES ESCRIS. » (*Anseïs de Carthage.*)

Ils sont de petit format, à une seule colonne, commodes, légers, charmants. L'écriture est du XII[e] siècle, ou de la première moitié du XIII[e]. Le jongleur les portait dans quelque escarcelle ou aumônière; mais je me persuade qu'il s'en servait en chemin pour les bien fixer dans son souvenir, plutôt que devant son auditoire pour les lire. Bref, il les apprenait avant la représentation, comme les acteurs apprennent leur rôle ; mais, quand il entrait en scène, il se gardait bien de les montrer à son public.

Par bonheur, un certain nombre de « manuscrits de jongleurs » sont parvenus jusqu'à nous[1]. La plupart ne renferment qu'une seule chanson[2]; mais, dans la geste de Guillaume, quelques-uns sont cycliques et nous offrent jusqu'à quatre poëmes différents[3]. A vrai dire, ces diverses chansons ne sont que les chants d'un même poëme, et il serait malaisé de les séparer l'un de l'autre.

Quant à nos petits manuscrits de jongleurs, la meilleure façon de les faire connaître, c'est encore de les faire voir, et nous avons jugé qu'un *fac-simile* serait plus éloquent que toutes nos dissertations. Voici donc toute une page de *Raoul de Cambrai*[4]. Que nos lecteurs veuillent bien la supposer écrite sur un vieux parchemin aux tons jaunes: nous ne laissons que ce travail à leur imagination.

[1] Oxford, Bibl. Bodléienne, Digby, 23 (*Chanson de Roland*). — Paris, Bibl. nat. fr. 2495 (*Aspremont*, *Jehan de Lanson*). — Arsenal, B. L. F. 185 (*Aliscans*, *Bataille Loquifer*, *Moniage Rainoart*, *Moniage Guillaume*). — Bibl. nat. fr. 2494 (*Aliscans*, *Bataille Loquifer*.) — Londres, British Museum, Harl. 4334 (*Girard de Roussillon*). — Venise, Bibl. Saint-Marc, fr. XIV (*Beuves d'Hanstonne*). — Bibl. nat. fr. 2493, anc. 8201 (*Raoul de Cambrai*). Etc. — Parmi les manuscrits que nous venons d'énumérer, les deux premiers se rapportent à la geste du Roi, les deux suivants au cycle de Guillaume, et les derniers aux petites gestes.

[2] C'est par accident que les deux poëmes du ms. fr. 2495 de la Bibliothèque nationale (*Aspremont* et *Jehan de Lanson*) ont été reliés ensemble. Ils appartiennent en réalité à deux manuscrits distincts.

[3] Arsenal, B. L. F. 185. — [4] Voy. l'édition Le Glay, p. 96.

Au commencement du XIIIe siècle, on écrit encore de ces manuscrits de jongleurs ; mais une révolution importante vient alors de s'accomplir. Le nombre des ignorants s'est considérablement amoindri ; celui des *liseurs* a

augmenté. Et non-seulement on sait lire, mais on veut lire. Les jongleurs chantent leurs poëmes, c'est fort bien; mais, une fois les jongleurs partis, on prétend se donner la joie de savourer lentement ce qu'ils ont si rapidement chanté. C'est alors que de riches amateurs commandent de nouveaux manuscrits, et les placent sur le meilleur rayon de leur petite bibliothèque. D'ailleurs, on n'a plus de dédain pour la langue vulgaire, et on l'estime à son juste prix. Allons, scribes, à l'œuvre : faites-nous de beaux recueils de Chansons de geste. Ne vous préoccupez plus des jongleurs ni de leurs exigences : car ce ne sont plus les jongleurs qui vous font des commandes. Ne vous inquiétez pas de faire des livres portatifs : ceux que l'on vous demande sont destinés à demeurer en place, et vous leur pouvez donner une belle majesté et lourdeur. A l'œuvre, à l'œuvre.

Les manuscrits de collection.

Bref, aux « manuscrits de jongleurs » succèdent les « manuscrits de collection ».

Ces manuscrits sont de grand format, le plus souvent à deux ou trois colonnes. Ce ne sont plus les petits in-octavo du XII[e] siècle; mais des in-folio quelque peu solennels. L'écriture est celle du temps de saint Louis, ou de Philippe III, ou de Philippe le Bel : écriture magnifique, s'épanouissant sur un vélin d'un grain très-fin et où éclatent les miniatures à fond d'or.

Après avoir parcouru quelques pages seulement de ces manuscrits de collection et les avoir comparés aux manuscrits de jongleurs, il est aisé de voir que ces derniers renferment généralement les plus courtes et les meilleures versions de nos romans, tandis que les grands manuscrits ne nous offrent le plus souvent que les remaniements, les *rifacimenti* de nos Chansons de geste, leurs versions les plus développées, les plus récentes, les moins dignes de notre estime.

Ces deux familles de manuscrits correspondent à deux époques bien différentes de cette histoire de l'Épopée française.

Les premiers correspondent à l'époque héroïque; les seconds à l'époque lettrée.

Cette dernière époque fut longue et brillante, et l'on vit alors les beaux manuscrits se multiplier à l'infini. Ce fut affaire de luxe d'en avoir dans sa bibliothèque. On ne les lisait pas toujours, mais on les montrait à ses amis, non sans quelque fierté. Au commencement du XIVe siècle, ce goût était très-répandu, et nous avons lu, dans un précieux inventaire des livres d'un chanoine de Langres en 1365, la liste d'un grand nombre de nos romans[1]. C'étaient sans doute des manuscrits de collection.

Ordre d'après lequel se suivent les chansons d'un même manuscrit.

D'après quel ordre transcrivait-on les chansons renfermées dans un même manuscrit? Cet ordre était parfois arbitraire; mais, malgré tout, on ne se laissait pas aller à la fantaisie aussi fréquemment qu'on pourrait le croire. Sans doute il pouvait arriver qu'un riche collectionneur donnât l'ordre de copier, dans le corps d'un seul in-folio, quatre ou cinq chansons qu'il aimait tout particulièrement et qui n'appartenaient point au même cycle. Mais la préoccupation de la geste est bien loin d'avoir toujours été étrangère à l'esprit de nos scribes. Et nous trouvons de nombreux manuscrits, dans toutes nos bibliothèques, qui méritent par excellence d'être appelés cycliques.

Il n'y a, à proprement parler, de « manuscrits cycliques »

[1] L'inventaire de Jean de Saffres a été publié deux fois : 1° dans le *Bulletin archéologique du Comité historique*, IV, p. 329 et suiv. (1847), et 2° dans le *Bulletin du Bibliophile* de Techener, 13e série, p. 471 (1857). L'original est aux Archives du département de la Haute-Marne, où nous avons eu l'occasion d'en copier une partie.

I PART. LIVR. II. CHAP. III.

Les manuscrits cycliques en général, et ceux de la geste de Guillaume en particulier.

que dans le cycle de Guillaume d'Orange[1]. Je sais bien qu'on peut ici m'opposer ce célèbre manuscrit de Montpellier où les chansons de la geste de Doon de Mayence sont copiées suivant un ordre véritablement logique[2]; je sais encore qu'il est quelques autres manuscrits où nous voyons certaines chansons de la geste du Roi soumises à une sorte de classement ou de groupement plus ou moins régulier[3]. Mais, sans parler ici des chansons consacrées à la croisade, le cycle de Guillaume d'Orange est véritablement le seul où plusieurs poëmes, transcrits à la suite l'un de l'autre, peuvent être absolument considérés comme un seul et même poëme en plusieurs chants.

Voulez-vous voir, de vos yeux, un type de ces manuscrits cycliques : ce sera, par exemple, ce précieux livre du XIIIe siècle qui est conservé dans notre Bibliothèque nationale et qui nous offre le majestueux ensemble des plus belles chansons de toute la geste : *les Enfances Guillaume*, *le Couronnement Looys*, *le Charroi de Nîmes*, *la Prise d'Orange*, *les Enfances Vivien*, *le Covenant Vivien*, *Aliscans*, *Foulques de Candie*, *le Moniage Rainoart*, et *le Moniage Guillaume*[4]. Et nous possédons dix manuscrits de la même valeur qui sont conçus sur le même plan et pourraient également passer pour les types du genre[5]. Les autres gestes n'ont rien de pareil.

[1] Il est bien entendu, comme nous allons le redire, que nous réservons ici la question du *Chevalier au Cygne* et des *Lorrains*.

[2] Ce manuscrit porte le n° 247. Les différents poëmes de la geste de Doon sont transcrits dans l'ordre suivant : *Doon de Mayence* (f° 1-46) ; *Gaufrey* (f° 46-88) ; *Ogier de Danemarche* (f° 88-141) ; *Gui de Nanteuil* (f° 142-153) ; *Maugis d'Aigremont* (f° 154-173) ; *Vivien l'Amachour de Monbranc* (f° 173-178) ; *les Quatre Fils Aymon* (f° 178-225).

[3] On peut ici prendre comme type le manuscrit du British Museum, Bibl. du Roi, 15 E VI (XVe siècle), qui est intitulé « le Lieuvre du roi Charlemagne » et qui renferme : 1° *Simon de Pouille* (f° 25-42) ; 2° *Aspremont* (f° 44-69) ; 3° *Fierabras* (f° 70-85), et 4° *Ogier de Danemarche* (f° 86-154) ; mais nous donnerions volontiers à de tels manuscrits le nom de « manuscrits cycliques *artificiels* ».

[4] Bibl. nat. fr. 774, anc. 7186[3] (XIIIe siècle).

[5] Tels sont les manuscrits de la Bibliothèque nationale fr. 368, 774, 1448,

Ce que l'on entendait par *incidences*.

Cette disposition des manuscrits cycliques n'avait vraiment qu'un inconvénient, mais qui n'était point sans gravité. Si l'on composait un roman nouveau sur quelque héros d'un cycle aussi bien catalogué et classé, on était parfois un peu embarrassé de savoir quelle place on assignerait à la nouvelle chanson. Le plus souvent, en effet, il s'agissait d'une œuvre épisodique et se rattachant fort indirectement aux événements de la geste. Les copistes résolurent sans trop de difficulté ce délicat problème : ils donnèrent le nom d'*incidences* à ces intercalations de poëmes nouveaux. Et ils les placèrent où ils voulurent[1].

Des rubriques dans les manuscrits épiques. Et comment elles peuvent se diviser en deux familles.

D'autres scribes (mais étrangers ceux-là à toute idée cyclique) se proposèrent uniquement de faciliter la tâche de leurs lecteurs et de mettre en lumière la suite et les péripéties de leurs romans. Ils imaginèrent à cet effet de les orner de rubriques en prose. Ces rubriques, dont la

1449, 24369; — de la Bibliothèque de Boulogne-sur-mer, n° 192; — du British Museum (Bibl. du Roi, 20 B XIX, et 20 D XI; Harl. 1321); — de Berne (296 du Catalogue de Sinner); etc.

[1] Voyez, dans le manuscr. de la Bibliothèque nation. fr. 24369 (anc. 23 Lavallière), le *Siége de Barbastre* qui est intercalé entre la première et la seconde partie des *Enfances Vivien* : « Ci après commence li *Siége de Barbastre*, INCIDENCES. » (A, f° 114 v°.) = Le poëte, ou, pour mieux parler, l'arrangeur de ce manuscrit cyclique annonce en ces termes cette singulière intercalation à ses lecteurs, qui pouvaient fort légitimement se montrer étonnés : « Or fu li enfes (Vivien) assenez richement — Avec la dame qui l'aime bonement. — A son vouloir li done or et argent — Et si le fait acesmer richement. — Moult le nourrit la dame longuement, — Plus de set anz, par le mien escient. — Mès onc ne sot, por nul chastiement, — Vendre derrées, n'acheter enssement. — *Or ne tendrai plus de lui parlement;* — Mès de Guillaume vous conterai briefment — Qui à Orenge ot fait retornement... » Etc., etc. = Cf. la *Mort d'Aimeri de Narbonne*, qui, dans le même manuscrit, est intercalée au milieu du *Moniage Rainoart* : « En l'abbeye Rainouart demora, — Moult longuement i fu et sejorna. — Chascuns des moines si forment le douta — Que volontiers ses bons li otroia — Et le servi et honneur li porta. — *Plus n'en dirai;* mais à qui il plaira — Ens en ce livre l'estoire trouvera — Des grans travaus que il puis endura. — Or estendez (*sic*), por Dieu qui tout crea, — Bone chançon, tele n'oïs pieça, — Comment le rois qui France gouverna — Fu à Loon où ses barons manda... » Etc., etc. (Bibl. nat. fr. 24369, B, f° 7.) Il est à peine utile d'ajouter que ce système des « incidences » est particulier à la geste de Guillaume d'Orange.

naïveté est à peu près le seul mérite, se rapportent parfois aux miniatures, parfois au texte[1]. Elles n'ont en réalité qu'une importance médiocre, et les érudits auraient tort de leur accorder trop de confiance. Ces étiquettes, comme tant d'autres, sont quelquefois menteuses.

J'ai, tout à l'heure, parlé de miniatures. Il n'est pas besoin de signaler, de nouveau, leur importance au point de vue archéologique; mais il me semble nécessaire de faire observer combien elles sont souvent utiles pour dater un manuscrit. Tous nos copistes en effet n'ont pas eu l'heureuse idée de faire comme ce scribe du *Beuves d'Hanstonne* de la Vaticane qui écrit allègrement après son dernier vers : « Ci fine le roman de Bueve d'Haton qui fut

[1] Il importe de faire ici une distinction très-profonde entre les rubriques qui se rapportent seulement aux sujets représentés dans les miniatures, et celles qui se réfèrent au texte lui-même. Ces deux catégories, que nous signalons ci-dessus, n'offrent point les mêmes caractères, et la seconde sera, pour les éditeurs, infiniment plus précieuse que la première. Il est vrai que plusieurs de nos chansons ressemblent à ce poëme d'aventures en couplets monorimes, à ce *Brun de la Montaigne*, lequel est orné de rubriques très-intimement liées avec ses miniatures : « *Coment Butor de la Montaigne bailla son fils à Bruiant pour porter aus aventures.* » Mais il importe, avant tout, d'insister sur les rubriques qui ne sont pas attachées à des miniatures. Or, parmi celles-ci, il en est de très-brèves, et telles sont celles du *Macaire* (manuscrit de la Bibl. Saint-Marc à Venise, fr. n° XIII) : « *Coment K. tenoit grant corte entre Paris. — Coment Macario volse vergogner K. — Coment la Rayne retorne dal çardin, et coment oy gran dollo. — Coment li nan parole. — Coment li nan fu durés. — Coment Macario conseia li nan. — Coment li Rois se lève.* » Etc. D'autres, en revanche, sont beaucoup plus développées, et l'on pourrait avec elles reconstruire tout un poëme. Comme type de celles-là, nous citerons le manuscrit des *Lorrains* et de *Beuves d'Hanstonne*, qui est conservé à Turin (Bibl. de l'Université, G. III, 13, du second tiers du XIIIe siècle) : « *Chi coumenche l'estore des Loherens, ensi que S. Sevrins qui fu pere le duc Pierre qui fu taions au Loherenc Hervi, chacièrent les Sarrasins après la venjance Nostre Sengneur. — Ensi que li dus Pierres douna Biatris sa fille au prouvost Thierri. — Ensi que Hervi vendi le drap en la cité de Tirs au roy Wistace et au roi Flore son fil. — Ensi que Hervi revint de Tirs de vendre le drap. Et comment li prouvos Thierris pria merchi à Biatris, sa femme, pour le fourfait qu'il li avoit fait.* » Etc., etc. C'est dans un des manuscrits de la *Chevalerie Ogier* que les rubriques atteignent peut-être leur maximum de densité : « *Coment Ogiers fu mis hors de prison et ot hauchie l'espée por colper Charlot le cief, le fil le Roi; mais Dieu fist caïr un esfoudre entre Ogier et Charlot, où li angeles detint l'espée et dist à Ogier k'il li donast une buffe en non de pais, et puis alast combatre à Breheus. Et il si fist.* » (Bibl. nat. fr. 1583, anc. Lavall. 78. — Edit. Barrois, in-4°, p. 461.)

» fait le xe jour de mars mil trois cent et quatre[1]. » Ces indications précises sont fort rares, et il y faut suppléer avec toutes les ressources de la science paléographique et des sciences voisines. L'âge d'un manuscrit, d'ailleurs, ne sert pas rigoureusement à déterminer l'âge d'une chanson, et nous avons vu qu'il est tel poëme du XIIe siècle, comme *Acquin*, qui nous a été uniquement conservé dans un manuscrit du XVe.

Quoi qu'il en soit des textes datés ou non datés, nos lecteurs seront peut-être heureux de savoir combien de manuscrits épiques sont parvenus jusqu'à nous. Nous allons leur en présenter pour la première fois un Tableau complet[2].

Table par ordre alphabétique, de tous les manuscrits de nos chansons.

Complet ? Il l'est aujourd'hui, et ne le sera peut-être pas demain. En ces dernières années, on a découvert plusieurs manuscrits de chansons de geste. Nous avons eu la joie de signaler, le premier, cet humble manuscrit du XIVe siècle où est conservé *Betonnet fils de Beuves d'Hanstonne*[3]. M. Paul Meyer a mis en lumière l'existence d'un poëme sur la croisade qui est attribué à Baudri de Bourgueil et dont il existe deux manuscrits[4]. Tout récemment encore, un de nos meilleurs philologues, rendant visite à l'un de ses amis, eut soudain les yeux frappés par certains débris de parchemin dont on avait grossièrement recouvert un vieux carton. Ce parchemin était écrit : c'étaient des vers, et ces vers appartenaient visiblement à quelque chanson de geste. Il se trouva que c'étaient les

[1] Bibl. du Vatican, Regina, 1632. = Dans la même bibliothèque (Regina, 1517) se trouve un très-précieux manuscrit de *Garin de Montglane* qui se termine par la mention suivante : « *Ci roumanz fut faiz l'an de graice Nostre Signour, quant li milliaires* [*coroit*] *par mil CCC et vint et quatre, le samedi après le Saicrement.* » La mention du « milliaire » indique un texte lorrain.

[2] Voyez ce tableau à la page suivante, où il forme la dernière note du présent chapitre.

[3] Manuscrit appartenant à la succession de M. Ambroise Firmin Didot.

[4] 1° Oxford, Bibl. Bodléienne, fonds Hatton, 77 ; 2° Spalding (Lincolnshire), au presbytère, chez le vicar Ed. Moore.

fragments d'un poëme du XII[e] siècle dont on regrettait a disparition. On venait de découvrir ce *Mainet*, cette chanson sur l'enfance de Charlemagne qu'un misérable com pilateur du XIV[e] siècle, Girard d'Amiens, avait si platement imitée[1]; mais, par malheur, on n'en put retrouver que sept cents vers. Cette découverte est bien faite pour donner

[1] M. G. Paris a raconté cette petite découverte en tous ses détails dans la *Romania* de juillet-octobre 1875. Cf. la découverte par M. Stengel d'un fragment de chanson de geste dans la bibliothèque du Collége *Corpus Christi* à Oxford, n° 135 (*Romanische Studien*, III, p. 399 et suiv.). M. Stengel donne à ce poëme, dont il a retrouvé quelques vers, le titre de « Chanson de Syracon ».

[2] TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DE TOUS LES MANUSCRITS DE CHANSONS DE GESTE QUI SONT PARVENUS JUSQU'A NOUS. — *Acquin* (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 2233 (XV[e] siècle). — Une copie moderne est conservée à l'Arsenal (B. L. F. 166).

Aimeri de Narbonne (5 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1448 (XIII[e] siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 (XIV[e] siècle). — 3° British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIII[e] siècle). — 4° British Museum, Harl. 1321 (XIII[e] siècle). — 5° British Museum, Bibl. du Roi, 20 B. XIX (XIII[e] siècle).

Aiol et Mirabel (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 25516 (XIII[e] siècle).

Aliscans (13 manuscrits). Paris : 1° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 185 (fin du XII[e], commencement du XIII[e] siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 2494 (commencement du XIII[e] siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 1448 (XIII[e] siècle). — 4° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIII[e] siècle). — 5° Paris, Bibl. nat. fr. 1449 (XIII[e] siècle). — 6° Bibl. nat. fr. 774 (XIII[e] siècle). — 7° Boulogne-sur-mer, n° 192 (XIII[e] siècle). — 8° Berne, n° 296 (XIII[e] siècle). — 9° Paris, Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 (XIV[e] siècle). — 10° Bibl. nat. fr. 368 (XIV[e] siècle). — 11° Venise, Bibl. Saint-Marc, fr. VIII (XIV[e] siècle). — 12° Manuscrit n° 16 du Catalogue de la vente Savile (commencement du XIII[e] siècle). — 13° Milan, Bibl. Trivulziana (XIII[e] siècle).

Amis et Amiles (4 manuscrits, dont un pour l'ancienne version et 3 pour le remaniement) : — L'ancienne version est renfermée dans le manuscrit de Paris, Bibl. nat. fr. 860, anc. 7227[5] (XIII[e] siècle). = Un remaniement en vers alexandrins est contenu dans les mss. suivants : 1° Paris, Bibl. nat. fr. 12547, anc. suppl. franç. 632[15] (XV[e] siècle). — 2° Arras, n° 696 (XV[e] siècle, ann. 1465). — 3° Bibl. de M. Wackernagel, à Bâle (XV[e] siècle).

Anseïs de Carthage (6 manuscrits). Paris : 1° Bibl. nat. fr. 793 (XIII[e] siècle). Une copie moderne en existe à l'Arsenal (B. L. F. 164). — 2° Bibl. nat. fr. 12548 (XIII[e] siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 1598 (XIV[e] siècle). — 4° Durham, Bibl. de l'évêque Cosin, V, II, 17 (XIII[e] siècle). — 5° Lyon, Bibl. de la ville, n° 614. — 6° Paris, Bibl. nat. 368 ; fragment de 1650 vers (XIV[e] siècle).

Anseïs, fils de Girbert (3 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 4988 (XIII[e] siècle). — 2° Bibl. nat. 24377 (commencement du XIV[e] siècle). — 3° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 181 (XIV[e] siècle).

Antioche. — Voy. *Chevalier au Cygne*.

Aspremont (13 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 2495 (XIII[e] siècle). — 2° Berlin, Bibl. imp., fr. n° 48 (XIII[e] siècle). — 3° Rome, Vatican, Regina, 1360 (XIII[e] siècle). — 4° Paris, Bibl. nat. fr. 25529, anc. Lavall. 123 (XIII[e] siècle). — 5° Londres, British Museum, Bibl. Landsdownienne, 782. — 6° British Museum, Bibl. du Roi, 15 E VI (XV[e] siècle). — 7° et 8° Collection de lord Ashburnham (XIII[e] siècle). — 9° Paris, Bibl. nat. fr. 1598 (XIV[e] siècle). — 10° et 11° Venise, Bibl.

l'éveil aux érudits. On éventre les vieux cartons ; on scrute les reliures du XVIIe ou du XVIIIe siècle. Il faut espérer

Saint-Marc, fr. IV et VI (XIVe siècle). — 12e Ms. 3205 de la seconde vente de M. Solar. (Ces quatre derniers manuscrits sont italianisés.) — 13e Mss. nos 26 et 27 du Catalogue des manuscrits de la famille Savile, qui ont été vendus à Londres le 6 février 1861 (l'un et l'autre du XIIIe siècle). L'un d'eux a été acheté par ord Ahsburnham, et nous l'avons indiqué plus haut.

Auberi le Bourgoing (5 manuscrits). 1° Rome, Vatican, Regina, 1441 (fin du XIIe, commencement du XIIIe siècle). — 2° Berlin, Bibl. imp., fr. n° 48 (XIIIe siècle). — 3° Paris, Bibl. nat. fr. 860, anc. 7227[5] (seconde moitié du XIIIe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 859, anc. 7227[2] (fin du XIIIe, commencement du XIVe siècle).— 5° Bibl. nat. fr. 24368, anc. Lavall. 40 (ms. daté de l'année 1298). — Cinq vers d'*Auberi* se trouvent dans la ms. 189 de la bibl. d'Epinal.

Auberon (1 manuscrit). Turin, Bibl. de l'Université H, II, 11 (XIVe siècle). — C'est un prologue de *Huon de Bordeaux*.

Aye d'Avignon (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 2170, anc. 7989[4] (commencement du XIVe siècle).

Bataille Loquifer (10 manuscrits).— 1° Paris, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 185 (fin du XIIe siècle, commencement du XIIIe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 2494 (XIIIe siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 1448 (XIIIe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 1449 (XIIIe siècle). — 5° Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 (XIVe siècle). — 6° Bibl. nat. fr. 368 (XIVe siècle). — 7° Boulogne-sur-mer, n° 192 (XIIIe siècle). — 8° Berne, n° 296 (XIIIe siècle). — 9° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIIIe siècle). — 10° Milan, Bibl. Trivulziana (XIIIe siècle).

Bastart de Bouillon (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 12552, anc. suppl. fr. 205 (XIVe siècle).

Beaudouin de Sebourc (2 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 12552, anc. suppl. fr. 205 (XIVe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 12553 (XVe siècle).

Berta de li gran pié (1 manuscrit). Venise, Bibl. de Saint-Marc, fr. n° XIII. (XIIIe siècle). — Voy. le suivant.

Berte aus grans piés (6 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1447 anc. 7534[5], (fin du XIIIe siècle).— 2° Bibl. nat. fr. 778, anc. 7188 (XIVe siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 12467, anc. S. F. 428 (fin du XIIIe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 24404, anc. Lavallière 52 (commencement du XIVe siècle). — 5° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 175 (fin du XIIIe siècle). — 6° Rouen, B. L. 53. — Voy. le précédent.

Betonnet fils de Beuves d'Hanstonne, provençal (1 manuscrit). Paris, Ms. de la bibl. de M. Ambroise Firmin Didot (XIVe siècle).

Beuves de Commarcis (1 manuscrit). Paris, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 175 (XIIIe siècle). — Voy. *Siége de Barbastre*.

Beuves d'Hanstonne (différentes versions que nous distinguerons dans notre tome V : — 7 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 12548, anc. suppl. fr. 540[8] (XIIIe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 25516, anc. Lavall., 80 (XIIIe siècle). — 3° Rome, Vaticane, Regina, 1632 (dernier tiers du XIIIe s.). — 4° Venise, Bibl. Saint-Marc, fr. XIV. (ms. de 1220-1230). — 5° Turin, Bibl. roy. XXXVI, G. II, 13 (XIIIe siècle). — 6° Vienne, Bibl. imp. roy. 3429 (commencement du XVe siècle). — 7° Paris, bibl. d'Ambroise Firmin Didot (XIIIe siècle). — Voy. le suiv.

Bovo d'Antone (1 manuscrit). Venise, Bibl. Saint-Marc. fr. XIII (XIIIe siècle). — M. Rajna a découvert à la Bibl. Laurentienne de Florence et publié à la fin de son tome I des *Reali* un autre *Bovo* franco-italien. — Voy. le précédent.

Charlemagne (de Girard d'Amiens, — 1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 778 (XIVe siècle).

Charles le Chauve (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 24372, anc. Lavall. 49 (XIVe siècle).

que tant de recherches seront couronnées de quelque succès. Un seul feuillet, ainsi retrouvé, peut quelquefois

Charroi de Nîmes (8 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat., 1448 (XIIIe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 1449 (XIIIe siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 774 (XIIIe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 (XIVe siècle). — 5° Bibl. nat. fr. 368 (XIVe siècle). — 6° Boulogne-sur-mer, n° 192 (XIIIe siècle). — 7° Londres, British Museum, 20 D XI (XIIIe siècle). — 8° Milan, Bibl. Trivulziana (XIIIe siècle).

Chetifs (*les*). — Voy. *Chevalier au Cygne.*

Chevalerie Ogier le Danois (18 manuscrits : un pour la version franco-italienne des *Enfances;* 7 pour les *Enfances*, par Adenès ; 5 pour le poëme de Raimbert de Paris ; 2 pour une continuation décasyllabique ; 3 pour un remaniement du XIVe siècle). — L'ensemble des poëmes français sur Ogier le Danois se divise ainsi qu'il suit : I. Un poëme italianisé des dernières années du XIIe siècle est consacré aux *Enfances Ogier;* un seul ms. est parvenu jusqu'à nous : Venise, Bibl. Saint-Marc, fr. n° XIII (XIIIe siècle). Voy. *Enfances Ogier.* = II. Adenès, durant la seconde moitié du XIIIe siècle, a remanié d'après le poëme de Raimbert, le récit des Enfances d'Ogier : 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1471, anc. 7548³ (XIIIe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 1632, anc. 7636⁵⁵ (XIVe siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 12603, anc. S. F. 180 (XIVe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 12393, anc. S. F. 248 (XIVe siècle). — 5° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 175 (XIVe siècle). — 6° Londres, Bibl. Harl. n° 4404. — 7° (?) Ms. 8075 de la collection de sir Thomas Phillipps (XIVe siècle). = III. La *Chevalerie Ogier* proprement dite, œuvre attribuée à Raimbert de Paris, se trouve dans les mss. suivants : 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1583, anc. 7608³ (XVe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 1583, anc. Lavall. 78 (XIIIe siècle). — 3° Tours, ms. Lesdiguières, n° 283. — 4° Montpellier, Bibl. de la Faculté de médecine, 247 (XIVe siècle). — 5° Durham, Bibl. de l'évêque Cosin, V, II, 17 (XIIIe siècle). = IV. Une Suite en vers de décasyllabiques a été donnée à la *Chevalerie Ogier* dès le XIIIe siècle (2 manuscrits) : 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1583 (XVe siècle). — 2° Fragment appartenant à M. de Longpérier (XIIIe siècle). = V. Enfin il faut signaler un remaniement en vers alexandrins du XIVe siècle (trois manuscrits) : 1° Paris, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 191, 192 (XIVe siècle). — 2° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 15 E VI (XVe siècle). — 3° Turin, Bibl. de l'Université, G. I. 38 (XVe siècle).

Chevalerie Vivien (voy. *Covenant Vivien.* — 8 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1448 (XIIIe siècle). — 2° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIIIe siècle). — 3° Paris, Bibl. nat. fr. 1449 (XIIIe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 774 (XIIIe siècle). — 5° Boulogne-sur-mer, n° 192 (XIIIe siècle). — 6° Paris, Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 (XIVe siècle). — 7° Bibl. nat. fr. 368 (XIVe siècle). — 8° Milan, Bibl. Trivulziana (XIIIe siècle).

Chevalier au Cygne. On a pris l'habitude de désigner sous ce nom l'ensemble des poëmes relatifs à la première croisade. C'est pour nous conformer à cet usage, plus ou moins rationnel, que nous allons énumérer ici tous les manuscrits de ces poëmes. Ils se subdivisent ainsi qu'il suit : A. POEMES PUREMENT HISTORIQUES : *a.* Groupe de poëmes dont la première rédaction est attribuée à Richard le Pèlerin et le renouvellement à Graindor de Douai : *Antioche, Jerusalem.* = *b. Poëme sur la Croisade* attribué, sans fondement, à Baudri de Bourgueil, archevêque de Dol. — B. POEMES LÉGENDAIRES ÉCRITS AVANT LA FIN DU XIIIe SIÈCLE : *Helias, les Enfances Godefroi, les Chetifs.* — C. REMANIEMENT complet (sous le titre de *Chevalier au Cygne*) de tous les poëmes précédents : *Helias, les Enfances Godefroi, Antioche, les Chetifs, Jerusalem* (XVe siècle). — D. SUITES du *Chevalier au Cygne* (XIVe siècle) : *Beaudouin de Sebourg, le Bastart de Bouillon.* = Voici maintenant la liste exacte des manuscrits qui se rapportent à chacun de ces groupes : A. POEMES PUREMENT HISTORIQUES : *a. An-*

servir à combler une lacune importante, et je me rappelle certaine feuille des *Lorrains* (296 vers) qui, aux mains

tioche (6 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 786, anc. 7190 (XIII° siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 795, anc. 7192 (XIII° siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 1621, anc. 7628 (XIII° siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 12569, anc. S. F. 105 (XIV° siècle). — 5° Bibl. nat. fr. 12558, anc. S. F. 540° (XIII° siècle). — 6° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 165 (daté de 1268). = *b. Jerusalem* (10 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 786, anc. 7190 (XIII° siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 795, anc. 7192 (XIII° siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 1621, anc. 7628 (XIII° siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 12569, anc. S. F. 105 (XIV° siècle). — 5° Bibl. nat. fr. 12558, anc. S. F. 540° (XIII° siècle). — 6° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 165 (daté de 1268). — 7° Berne, ms. n° 320 (XIII° siècle). — 8° Turin, Bibl. royale, XXXVIII, G, II, 16 (XIII° siècle). — 9° Oxford, Fr. Douce, 281, fragment de 319 vers (XIII° siècle). — 10° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 15 E VI (XV° siècle). Abrégé très-rapide. = *c. La Croisade*, poëme attribué à Baudri de Bourgueil (2 manuscrits) : 1° Oxford, Bibl. Bodléienne, fonds Hatton (seconde moitié du XIII° siècle). — 2° Spalding (Lincolnshire), au presbytère, chez le vicar Ed. Moore (seconde moitié du XIV° siècle). — B. POEMES LÉGENDAIRES ÉCRITS AVANT LA FIN DU XIII° SIÈCLE : *Helias* (5 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 786, anc. 7190 (XIII° siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 795, anc. 7192 (XIII° siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 12569, anc. S. F. 105 (XIV° siècle) — 4° Turin, Bibl. roy., XXXVIII, G, II, 16 (XIII° siècle). — 5° Londres, Bristish Museum, Bibl. du Roi, 15 E VI (XV° siècle). = *Les Enfances Godefroi* (5 manuscrits). Première version : 1° Paris, Bibl. nat. fr. 12558, anc. S. F. 540° (XIII° siècle). — Deuxième version : 2° Paris, Bibl. nat. fr. 1621, anc. 7628 (XIII° siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 786, anc. 7190 (XIII° siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 795, anc. 7192 (XIII° siècle). — 5° British Museum, Bibl. du Roi, 15 E VI (XV° siècle : très-rapide abrégé). = *Les Chetifs* (3 manuscrits). Première version : 1° Paris, Bibl. nat. fr. 12558, anc. S. F. 540° (XIII° siècle). — Deuxième version : 2° Bibl. nat. fr. 786, anc. 7190 (XIII° siècle). — 3° Turin, Bibl. roy. XXXVIII, G, II, 16 (XIII° siècle). — C. REMANIEMENT COMPLET DE TOUT LE *Chevalier au Cygne* AU XV° SIÈCLE (2 manuscrits). 1° Bruxelles, Bibl. des ducs de Bourgogne, 10391, dernier tiers du XV° siècle). — 2° Lyon, Bibl. de la ville, n° 651 (XV° siècle, de l'année 1469). Nous nous sommes convaincu qu'il renferme exactement le même remaniement que le manuscrit de Bruxelles. — D. SUITES DU *Chevalier au Cygne :* a. *Beaudouin de Sebourg* (2 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 12552, anc. S. F. 205 (XIV° siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 12553 (XV° siècle). = b. Le *Bastart de Bouillon*. (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 12552, anc. S. F. 205 (XIV° siècle).

Ciperis de Vignevaux (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 1637 (XV° siècle).

Clarisse et Florent, seconde Suite de *Huon de Bordeaux* (1 manuscrit), Turin, Bibliothèque de l'Université, H, II, 11 (XIV° siècle).

Conquête de la petite Bretagne (voy. *Acquin*, — 1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 2233 (XV° siècle).—Une copie moderne est conservée à la Bibl. de l'Arsenal (B. L. F. 166).

Conquête de l'Espagne (tel est le nom que M. Paulin Paris donne à la *Prise de Pampelune*, — 1 manuscrit). Venise, Bibl. de Saint-Marc, fr. V (XIV° siècle).

Couronnement Looys (8 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1448 (XIII° siècle). Ce ms. forme à lui seul une famille : il ne renferme que 316 vers, et il n'y faut voir qu'un abrégé de la version contenue dans les six autres manuscrits. 2° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIII° siècle). — 3° Paris, Bibl. nat. fr. 1449 (XIII° siècle). — 4° Bibl nat. fr. 774 (XIII° siècle). — 5° Boulogne-sur-mer, Bibl. de la ville, n° 192 (XIII° siècle). — 6° Paris, Bibl. nat. fr.

I PART. LIVR. II. CHAP. III.

de M. Bonnardot, est devenue un élément important pour la classification définitive des manuscrits de cette geste.

24369, anc. Lavall. 23 (XIVe siècle). — 7° Bibl. nat. fr. 368 (XIVe siècle). Ce dernier manuscr. ne contient qu'un fragment de 600 vers. — 8° Milan, Bibl. Trivulziana (XIIIe siècle).

Covenant Vivien (voy. *Chevalerie Vivien*, — 8 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1448 (XIIIe siècle). — 2° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIIIe siècle). — 3° Paris, Bibl. nat. fr. 1449 (XIIIe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 774 (XIIIe siècle). — 5° Boulogne-sur-mer, Bibl. de la ville, n° 192 (XIIIe siècle). — 6° Paris, Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 (XIIIe siècle). — 7° Bibl. nat. fr. 368 (XIVe siècle). — 8° Milan, Bibl. Trivulziana (XIIIe siècle).

Croisade (la), poëme fondé sur le récit de Baudri de Bourgueil, archevêque de Dol (2 manuscrits). 1° Oxford, Bibl. Bodléienne, Hatton, 77 (écriture du milieu ou de la seconde moitié du XIIIe siècle). — 2° Spalding (Lincolnshire), au presbytère, chez le vicar Ed. Moore (seconde moitié du XIVe siècle). — Voy. *Chevalier au Cygne*

Departement des enfans Aimeri (5 manuscrits). Trois versions différentes. La première est dans le ms. fr. 1448 de la Bibl. nat. (XIIIe siècle), où elle ne forme point une branche séparée. La seconde est dans les deux mss. de Londres : British Museum, Harléien, 1321 (XIIIe siècle), et Bibl. du Roi, 20 B XIX (XIIIe siècle). La troisième est dans le ms. de la Bibl. nat. 24369 (anc. Lavall. 23) et dans le ms. du British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIIIe siècle).

Destruction de Rome, première branche ou prologue de *Fierabras* (1 manuscrit). Bibl. municipale de Hanovre, 578 (XIVe siècle).

Doon de la Roche (1 manuscrit). Londres, British Museum, Harl. 4404 (XIIIe siècle).

Doon de Maience (3 manuscrits). 1° Montpellier, Bibl. de la Faculté de médecine, 247 (XIVe siècle). — 2° Paris, Bibl. nat. fr. 12563, anc. S. F. 2020 (écrit en l'année 1463). — 3° Bibl. nat. fr. 1637, anc. 7635 (XVe siècle).

Doon de Nanteuil (fragment). Fauchet en a cité quelques vers d'après un manuscrit disparu (XIIIe siècle).

Elie de Saint-Gilles (1 manuscrit). Bibl. nat. fr. 25516 (XIIIe siècle).

Enfances Charlemagne (1 manuscrit). Venise, Bibl. de Saint-Marc, fr. XIII (XIIIe siècle ou fin du XIIe siècle). = Les enfances de Charles ont été également racontées dans le *Charlemagne* de Girard d'Amiens (Bibl. nat. fr. 778, XIVe siècle), et surtout dans le *Mainet* récemment découvert, et qui a été l'original dont s'est servi Girard d'Amiens (ms. du XIIIe siècle, ayant appartenu d'abord à M. Gazier, lequel l'a offert à la Bibliothèque nationale).

Enfances Doon de Maience (3 manuscrits). 1° Montpellier, Bibl. de la Faculté de médecine, 247 (XIVe siècle). — 2° Paris, Bibl. nat. anc. fr. 12563, anc. suppl. fr. 2020 (écrit en l'année 1463). — 3° Bibl. nat. fr. 1637, anc. 7635. (XVe siècle).

Enfances Garin de Montglane (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 1460, anc. 7542 (fin du XVe siècle).

Enfances Godefroi (5 manuscrits). Première version : 1° Paris, Bibl. nat. fr. 12558, anc. S. F. 540⁸ (XIIIe siècle). — Deuxième version : 2° Paris, Bibl. nat., fr. 1621, anc. 7628 (XIIIe siècle). — 3° Bibl. nat., fr. 786, anc. 7190 (XIIIe siècle). — 4° Bibl. nat., fr. 795, anc. 7192 (XIIIe siècle). — 5° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 15 E VI (XVe siècle : abrégé très-rapide).

Enfances Guillaume (7 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1448 (XIIIe siècle). — 2° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIIIe siècle). — 3° Paris, Bibl. nat. fr. 1449 (XIIIe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 774 (XIIIe siècle). — 5° Bou-

Espérons qu'on fera beaucoup de ces petites découvertes ; espérons qu'on en fera de plus importantes. Il reste à

logne-sur-mer, Bibl. de la ville, n° 192 (XIIIe siècle). — 6° Paris, Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 (XIVe siècle). — 7° Milan, Bibl. Trivulziana (XIIIe siècle).

Enfances Ogier. Version franco-italienne des dernières années du XIIe siècle (1 manuscrit). Venise, Bibl. Saint-Marc, fr. XIII.

Enfances Ogier. Deuxième version, par Adenès (7 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1471, anc. 7548^9 (XIII siècle). — 2° Paris, Bibl. nat. fr. 1632, anc. 7636^{33} (XIVe siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 12603, anc. S. F. 180 (XIVe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 12393, anc. S. F. 248 (XIVe siècle). — 5° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 175 (XIVe siècle). — 6° Londres, British Museum, Bibl. Harl. n° 4404. — 7° (?) Bibl. de sir Thomas Phillipps, 8075 (XIVe siècle).

Enfances Roland. Troisième branche du *Charlemagne* de Venise (1 manuscrit). Venise, Bibl. St-Marc, fr. XIII (fin du XIIe, commencement du XIIIe siècle).

Enfances Vivien (8 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1448 (XIIIe siècle). — 2° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI XIIIe siècle). — 3° Paris, Bibl. nat. fr. 1449 (XIIIe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 774 (XIIIe siècle). — 5° Boulogne-sur-mer, Bibl. de la ville, n° 192 (XIIIe siècle). — 6° Paris, Bibl. nat. fr. 24369, anc. 23 Lavall. (XIVe siècle). — 7° Bibl. nat. fr. 368 (XIVe siècle). — 8° Milan, Bibl. Trivulziana (XIIIe siècle).

Entrée en Espagne (1 manuscrit). Venise, Bibl. S.-Marc, fr. XXI (XIVe siècle).

Esclarmonde, première suite de *Huon de Bordeaux* (1 manuscrit). Turin, Bibl. de l'Université, H, II, 11 (XIVe siècle).

Fierabras français (6 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat., fr. 12603 (XIVe siècle). — 2° Bibl. nat., fr. 1500 (XVe siècle). — 3° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 15 E 6 (XVe siècle). — 4° Rome, Vatican, Regina, 1616 (daté de 1317). — 5° Paris ; ms. appartenant à la succession A. F. Didot (première moitié du XIIIe siècle). Sur un sixième manuscrit conservé à l'Escurial et de la même famille que le ms. Didot, consulter le *Jahrbuch*, X, 1868, p. 5, 43-72.

Fierabras provençal (1 manuscrit). Bibl. du prince de Wallerstein (?).

Floovant (1 manuscrit). Montpellier, Bibl. de la Faculté de médecine, 441 (comm. du XIVe siècle).

Florence de Rome (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 24384, anc. Sorb. 446 (de l'année 1456).

Florent et Octavian (4 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 24383 (seconde moitié du XVe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 12564 (de l'année 1461). — 3° Bibl. nat. fr. 24384 (de l'année 1456). — 4° Oxford, Bodléienne, Hatton, 21 (XVe siècle ?).

Foulques de Candie (9 manuscrits). 1° Boulogne-sur-mer, Bibl. de la ville, n° 192 (XIIIe siècle). — 2° Paris, Bibl. nat. fr. 25518, anc. N. D. 275 bis (XIIIe siècle). — 3° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIIIe siècle). — 4° Stockholm, ms. n° 120 (XIIIe siècle). — 5° Paris, Bibl. nat. fr. 774 (XIIIe siècle). — 6° Middlehill, Bibl. de sir Thomas Phillipps, n° 8075 (XIVe siècle ?). — 7° Paris, Bibl. nat. fr. 778 (XIVe siècle). — 8° Venise, Bibl. S.-Marc, fr. XIX (XIVe siècle, 1310). — 9° Ibid., fr. XX (XIVe siècle, copie du précédent).

Gaidon (3 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 860, anc. 7227^5 (XIIIe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 15102 (XIIIe siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 1475 (XVe siècle).

Garin le Loherain (13 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. 1442, anc. 7533 (XIIIe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 1443, anc. 7533^{33} (XIIIe siècle). — 3° Bibl., nat. fr. 1461, anc. 7542^{33} (XIIIe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 1582, anc. 7608 (XIIIe siècle). — 5° Bibl. nat. fr. 1622, anc. 7628^2 (XIIIe siècle). — 6° Bibl. nat. fr. 2179, anc. 7991^5 (XIIIe siècle). — 7° Bibl. nat. fr. 4988, anc. 9654^2 (XIIIe siècle). — 8° Bibl. nat. fr. 19160, anc. S. G. F. 1244 (XIIIe siècle). Une copie en existe à la Bibl. d'Épinal sous le n° 165. — 9° Bibl. nat. fr. 19161, anc. S. G. F.

explorer plus d'une bibliothèque en France et à l'étranger. Qui sait? demain, peut-être, on retrouvera quelque

2041 (XIIIe siècle). — 10° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 180 (XIIIe siècle). — 11° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 181 (XIVe siècle). — 12° Dijon, ms. 300[1] (première moitié du XIIIe siècle). — 13° Montpellier, Bibl. de la Fac. de méd., 243 (XIIIe siècle).

Garin de Montglane (3 manuscrits). 1° Paris, fr. 24403, Bibl. nat., anc. Lavall. 78 (XIIIe siècle). — 2° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIIIe siècle). — 3° Rome, Regina, 1517 (daté de 1324, mais par erreur; la vraie date est 1224).

Garnier de Nanteuil. — Voy. *Aye d'Avignon.*

Gaufrey (1 manuscrit). Montpellier, Bibl. de la Fac. de méd., 247 (XIVe siècle).

Girard de Roussillon. Remaniement français des premières années du XIVe siècle (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 15103.

Girard de Viane (5 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1448 (XIIIe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 1374 (XIIIe siècle). — 3° Londres, British Museum, Harl. 1321 (XIIIe siècle). — 4° Ibid., Bibl. du Roi, 20 B XIX (XIIIe siècle). — 5° Ibid., Bibl. du Roi, 20 D XI (fin du XIIIe siècle).

Giratz de Rossilho (4 manuscrits). 1° Oxford, Canonici, Miscell. 63 (XIIIe siècle). — 2° Paris, Bibl. nat. fr. 2180 (XIIIe siècle). — 3° Londres, British Museum, Harl. 4334 (XIIIe siècle). — 4° Passy, fragment de 300 vers appartenant à M. Paul Meyer. Les deux manuscrits d'Oxford et de Passy reproduisent sans doute la version originale, et cette version est écrite en un dialecte qui tient à la fois de la langue d'oc et de la langue d'oïl, mais qui est plus voisin de la première que de la seconde. Les deux autres manuscrits modifient le texte primordial : l'un, celui de Paris, dans le sens de la langue d'oc; l'autre, celui de Londres, dans le sens de la langue d'oïl.

Girbert de Metz (12 manuscrits). Ce sont exactement les mêmes que ceux de *Garin le Loherain*, en exceptant le ms. de Paris, Bibl. nat. fr. 19161 (du XIIIe siècle), qui renferme *Garin* et ne contient pas *Girbert.*

Godin, quatrième et dernière Suite de *Huon de Bordeaux* (1 manuscrit) : Turin, Bibl. de l'Université, H, II, 11 (XIVe siècle).

Gormon et Isembard. M. de Reiffemberg a publié sous ce titre un fragment en octosyllabes, qui n'a rien de véritablement épique.

Gui de Bourgogne (2 manuscrits). 1° Tours, Bibl. de la ville (XIIIe siècle). — 2° Londres, British Museum, Harl. 527 (XIIIe siècle).

Gui de Nanteuil (2 manuscrits). 1° Montpellier, Bibl. de la Fac. de médecine, 247 (XIVe siècle). — 2° Venise, Bibl. de S.-Marc, fr. XIV (XIVe siècle).

Guibert d'Andrenas (4 manuscrits). 1° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIIIe siècle). — 2° Ibid., Harl., 1321 (XIIIe siècle). — 3° Ibid., Bibl. du Roi, 20 B XIX (XIIIe siècle). — 4° Paris, Bibl. nat. fr. 24369, anc. ms. Lavall. 23 (XIVe siècle).

Guerre d'Espagne. — Voy. *Prise de Pampelune.*

Helias (5 manuscrits). 1° Paris Bibl. nat. fr. 786, anc. 7190 (XIIIe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 795, anc. 7192 (XIIIe siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 12569, anc. S. F. 105 (XIVe siècle). — 4° Turin, Bibl. roy., XXXVIII, G, II 16 (XIIIe siècle). — 5° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 15 E VI (XVe siècle).

Hernaut de Beaulande. Un couplet du roman en vers qui portait ce titre nous a été conservé dans l'*Istoire d'Hernault*, en prose (Paris, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 226, XVe siècle).

Hervis de Metz (2 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 19160, anc. S. G. F. 1244 (XIIIe siècle). — 2° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 181 (XIVe siècle).

Horn (1 manuscrit). Oxford, Bodl. Douce 132 (milieu du XIIIe siècle).

chanson du XIe siècle. Si nous allions découvrir la rédaction originale de l'*Aliscans* ou du *Roland?*

Hugues Capet (1 manuscrit). Paris, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 186 (premières années du XVe siècle).

Huon de Bordeaux (3 manuscrits). 1° Tours, Bibl. de la ville (de 1240 à 1260). — 2° Paris, Bibl. nat. fr. 22555, anc. Sorbonne, 450 (XVe siècle). — 3° Turin, Bibl. de l'Université, H. II, 11 (XIVe siècle). Un Prologue d'*Huon*, sous le titre d'*Auberon*, se trouve dans le manuscr. de Turin. — Quatre *Suites* se trouvent, à la suite de notre poëme, dans le même manuscrit : a. *Esclarmonde*, b. *Clarisse et Florent*, c. *Yde et Olive*, d. *Godin*. — Un remaniement en vers de 12 syllabes est contenu dans le ms. de la Bibl. nat. fr. 1451 (XVe siècle).

Jehan de Lanson (3 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 2495 (XIIIe siècle). — 2° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 186 (XVe siècle). — 3° Berne, 673 (XIIIe siècle).

Jerusalem (10 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 786, anc. 7190 (XIIIe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 795, anc. 7192 (XIIIe siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 1621, anc. 7628 (XIIIe siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 12569, anc. S. F. 105 (XIVe siècle). — 5° Bibl. nat. fr. 12558, anc. S. F. 540^s (XIIIe siècle). — 6° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F 165 (daté de 1268). — 7° Berne, ms. n° 320 (XIIIe siècle). — 8° Turin, Bibl. royale, XXXVIII, G, II, 16 (XIIIe siècle). — 9° Oxford, Fr. Douce, 281, fragment de 319 vers (XIIIe siècle). — 10° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 15 E VI (XIIIe siècle : abrégé très-rapide). — Voy. *Chevalier au Cygne.*

Jourdain de Blaives (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 860, anc. 7227^s (Colbert). = Un remaniement en vers de 12 syllabes se trouve dans le manuscr. de la Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 182 (XVe siècle).

Lion de Bourges. Deux versions. L'une en alexandrins : Paris, Bibl. nat. fr. 22555 (XVe siècle). = L'autre en octosyllabes : Bibl. nat. fr. 351 (XVIe siècle).

Loherains (les). Le cycle des *Loherains* se compose des cinq branches suivantes : 1° *Hervis de Metz*, 2° *Garin le Loherain*, 3° *Girbert de Metz*, 4° *Anseïs fils de Girbert*, 5° *Yon* (voy. à chacun de ces mots).

Macaire, ou la Reine Blanchefleur (1 manuscrit). Venise, Bibl. de S.-Marc, fr. XIII (fin du XIIe, comm. du XIIIe siècle).

Mainet. Un seul manuscrit, dont on n'a retrouvé que quelques fragments (XIIIe siècle). Ces feuillets sont aujourd'hui à la Bibliothèque nationale.

Maugis d'Aigremont (3 manuscrits). 1° Paris, B. nat. fr. 766, anc. 7183 (fin du XIIIe, comm. du XIVe siècle). — 2° Montpellier, Bibl. de la Fac. de méd., 247 (XIVe siècle). — 3° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 16 G I (XVe siècle). 4 ms :

Moniage Guillaume (8 manuscrits). 1° Paris, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 185 (XIIe-XIIIe siècle). — 2° Boulogne-sur-mer, Bibl. de la ville, n° 192 (XIIIe siècle). — 3° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIIIe siècle). — 4° Paris, Bibl. nat. fr. 774 (XIIIe siècle). — 5° Berne, ms. n° 296 (XIIIe siècle). — 6° Paris, Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 B (XIVe siècle). — 7° Bibl. nat. fr. 368 (XIVe siècle). — 8° Milan, Bibl. Trivulziana (XIIIe siècle).

Moniage Rainoart (7 manuscrits). 1° Paris, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 185 (XIIe-XIIIe siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 1448 (XIIIe siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 774 (XIIIe siècle). — 4° Berne, ms. n° 296 (XIIIe siècle). — 5° Paris, Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 B (XIVe siècle). — 6° Bibl. nat. fr. 368 (XIVe siècle). — 7° Milan, Bibl. Trivulziana (XIIIe siècle).

Mort d'Aimeri de Narbonne, ou *Bataille des Sagittaires* (3 manuscrits). 1° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 B XIX (XIIIe siècle). — 2° British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIIIe siècle). — 3° Paris, Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 B (XIVe siècle).

Orson de Beauvais (1 manuscrit). Middlehill,? Bibl. de sir Thomas Phillipps, n° 222 (XIIIe siècle ?).

CHAPITRE IV

LES MANUSCRITS. — SUITE DU PRÉCÉDENT

Du classement des manuscrits, et des difficultés qu'il présente.

Il ne suffit pas de connaître correctement les manuscrits de chaque chanson qui sont parvenus jusqu'à nous ; il ne suffit pas d'en préciser la date.

Otinel (2 manuscrits). 1° Rome, Vatican, Regina, 1616 (XIV° siècle). — 2° Middlehill,? Bibl. de sir Thomas Phillipps, n° 8345 (XIV° siècle).

Parise la Duchesse (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 1374, anc. 7498³ (XIII° s.).

Prise de Pampelune (1 manuscrit). Venise, Bibl. S.-Marc, fr. V (XIV° siècle).

Prise de Cordres (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 1448 (XIII° siècle).

Prise d'Orange (9 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1448 (XIII° siècle). — 2° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIII° siècle). — 3° Paris, Bibl. nat. fr. 1449 (XIII° siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 774 (XIII° siècle). — 5° Boulogne-sur-mer, ms. n° 192 (XIII° siècle). — 6° Berne, ms. n° 296 (XIII° siècle). — 7° Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 (XIV° siècle). — 8° Bibl. nat. fr. 368 (XIV° s.). — 9° Milan, Bibl. Trivulziana (XIII° siècle).

Quatre Fils Aymon, ou *Renaud de Montauban* (plusieurs versions ; — 11 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 764 (XIV° siècle). — 2° Bibl. nat. fr. 766 (XIII° siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 775 (XIII° siècle). — 4° Bibl. nat. fr. 24387, anc. Lavall. 39 (XIII° siècle). — 5° Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 205 b (XIV° siècle). — 6° Montpellier, Bibl. de la Fac. de méd., 247 (XIV° siècle). — 7° Metz, Bibl. de la ville (XIII° siècle). — 8° Venise, Bibl. S.-Marc, fr. n° XVI (XIV° siècle). — 9° Oxford, Fr. Douce, 121 (2° tiers du XIII° siècle). — 10° Oxford, Hatton, 42 (milieu du XIII° siècle). — 11° Londres, Bibl. du Roi, 16 G I (sept feuillets d'un remaniement ; XV° siècle).

Rainoart. C'est le nom que l'on donne à la seconde partie d'*Aliscans*, dont plusieurs critiques ont fait un poëme à part. — Voy. *Aliscans*.

Raoul de Cambrai (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 2493, anc. 8201 (XIII° s.).

Reine Sibille. M. de Reiffemberg en a publié un fragment d'un peu plus de cent vers. C'est tout ce qui nous reste de ce poëme (le ms. est du XIII° siècle et appartient à M. Bormans). — Voy. *Macaire*.

Renaud de Montauban. — Voy. *Quatre Fils Aymon*.

Renier (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 (XIV° siècle).

Renier de Gennes. Un seul couplet de ce poëme nous a été conservé dans le *Renier de Gennes* en prose : Paris, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 226 (XV° siècle).

Roland. *a*. MANUSCRITS QUI REPRODUISENT LA PLUS ANCIENNE DES VERSIONS CONNUES. 1° Oxford, Bibl. Bodléienne, Digby, 23 (second tiers du XII° siècle). — 2° Venise, Bibl. S.-Marc, ms. fr. IV (XIV° siècle). Une partie seulement de ce ms. est conforme à la version primitive. = *b*. REMANIEMENTS. 1° Paris, Bibl. nat. fr. 860, anc. 7225⁵ (seconde moitié du XIII° siècle). — 2° Manuscr. dit « de

Il est nécessaire de les classer et de les distribuer, suivant la nature de leurs textes, en un certain nombre de familles et de sous-familles. Mais c'est là une besogne des plus délicates et qui exige une grande acuité de sens critique.

Caractère flottant de nos premiers textes épiques. Rôle considérable de l'improvisation.

Ce qui semble ici le plus digne d'attention, c'est le caractère flottant de nos premiers textes épiques. Nos chansons de geste, en effet, furent longtemps chantées avant d'être écrites, et nous avons déjà fait voir comment les jongleurs ne se gênaient point pour y modifier oralement tel ou tel mot, pour y changer telle ou telle épithète, pour supprimer çà et là quelques vers, pour en ajouter

Versailles », aujourd'hui à la Bibl. de Châteauroux (XIII[e] siècle). Une copie moderne en est conservée à la Bibl. nat. fr. 15108. — 3° Lyon. Bibl. de la ville, n° 984 (XIV[e] siècle). — 4° Venise, Bibl. S.-Marc, fr. VII (exécuté vers 1250). — 5° Fragments d'un ms. lorrain, découvert par M. Michelant (commencement du XIII[e] siècle). — 6° Cambridge, Trinity College, R. 3-32 (XV[e] siècle).

Roncevaux (6 manuscrits). On a pris l'habitude d'appeler de ce nom les remaniements du *Roland*. — Voy. *Roland*.

Saisnes (*les*) (4 manuscrits). 1° Middlehill, Bibl. de sir Th. Phillipps (jadis connu sous le nom de manuscrit Lacabane (XIII[e] siècle). — 2° Paris, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 175 (XIII[e] siècle). — 3° Bibl. nat. fr. 368 (XIV[e] siècle). — 4° Turin, Bibl. de l'Université (XIII[e] siècle).

Siége de Barbastre (5 manuscrits). 1° Paris, Bibl. nat. fr. 1448 (XIII[e] siècle). — 2° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIII[e] siècle). — 3° British Museum, Harl. 1321 (XIII[e] siècle). — 4° Paris, Bibl. nat. fr. 24369, anc. Lavall. 23 (XIV[e] siècle). — 5° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 B XIX (XIII[e] siècle). — Le ms. de l'Arsenal, B. L. F. 175, contient *Beuves de Commarcis*, qui est le remaniement par Adenès du *Siége de Barbastre*.

Siége de Narbonne (3 manuscrits). 1° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 20 D XI (XIII[e] siècle). — 2° British Museum, Bibl. du Roi, 20 B XIX (XIII[e] siècle.) — 3° Paris, Bibl. nat. fr. 24259, anc. Lavall. 23 (XIV[e] siècle).

Simon de Pouille (2 manuscrits). 1° Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 15 E VI (XV[e] siècle). — 2° Paris, Bibl. nat. fr. 368 (XIV[e] siècle).

Syracon. C'est le titre que M. Stengel donne à une chanson du XIII[e] siècle, complétement inconnue jusqu'ici, et qu'il rapproche de *Floovant*. Il n'en reste que 184 vers dans le ms. du Collége *Corpus Christi* à Oxford (*Romanische Studien*, 1873, p. 399; cf. *Romania*, III, 119).

Tristan de Nanteuil (1 manuscrit). Paris, Bibl. nat. fr. 1478 (XV[e] siècle).

Vivien l'Amachour de Monbranc (1 manuscrit). Montpellier, Bibl. de la Fac. de médecine, 247 (XIV[e] siècle).

Voyage de Charlemagne à Jerusalem et à Constantinople (1 manuscrit). Londres, British Museum, Bibl. du Roi, 16 E VIII (XII[e] siècle).

Yde et Olive. Troisième Suite de *Huon de Bordeaux* (1 manuscrit). Turin, Bibl. de l'Université, H, II, 11 (XIV[e] siècle).

Yon, dernière branche des *Lorrains* (1 ms.). Paris, Bibl. nat. fr. 1622 (XIII[e] s.).

certains autres. Ces improvisateurs avaient sous la main tout un arsenal d'adjectifs, de formules, de demi-vers et de vers tout faits : et ils s'en servaient avec une liberté qui fut peut-être excessive. Quand on écrivit nos plus anciens poëmes, cette liberté ne disparut point entièrement. Ce fut sous la dictée plus ou moins exacte des trouvères et des jongleurs que les scribes écrivirent nos plus anciens romans, et le même poëme, dicté de la sorte à quatre ou cinq scribes différents sur quatre ou cinq points différents de notre territoire, dut nécessairement ne pas recevoir partout la même forme. Étant donnés quatre ou cinq manuscrits de ce genre, il ne faut donc pas s'étonner d'y rencontrer mille petites variantes et modifications de détail : ce sont tels ou tels temps de verbe, ce sont tels ou tels tours grammaticaux qui sont employés l'un pour l'autre; c'est l'ordre des mots qui est interverti; ce sont les conjonctions qui ne sont point partout les mêmes. Quelques autres changements sont plus importants, sans être encore fort graves. Les formules sont dissemblables; les épithètes homériques varient; certaines portions de vers ou certains vers entiers sont remplacés par des synonymes ou par des équivalents poétiques.

Mais le texte original d'une chanson de geste est appelé à subir bien d'autres modifications.

Jusqu'ici, cependant, il n'y avait rien de bien caractérisé. Mais, une fois qu'on eut pris ces premières libertés, il était impossible qu'on ne s'en permît pas beaucoup d'autres.

C'est ce qui arriva, et nous allons assister ici à une série de changements d'une portée beaucoup plus considérable, et qui vont nous permettre de diviser enfin nos manuscrits en un certain nombre de familles plus ou moins déterminées.

Essayons de rendre la chose vivante en la dramatisant de notre mieux.

Tableau animé de tous ces changements successifs qui nous permettent de diviser nos manuscrits en un certain nombre de familles et de sous-familles.

Donc, nous sommes au XII[e] siècle, vers 1120. Un scribe, du nom de Jean, copie, sous la dictée même de l'auteur, un poëme en quatre mille vers décasyllabiques, qui est principalement consacré à une défaite des Français par les Sarrasins : les Français y sont trahis par un des leurs et succombent jusqu'au dernier. Mais le poëte n'en a pas voulu rester là et, dans une seconde bataille qui sert de dénoûment à la chanson, il nous montre Charlemagne accourant, terrible, pour venger la mort des siens et la vengeant en effet par une éclatante et décisive victoire. Voilà le poëme, très-simple et très-vivant[1] que Jean transcrit avec une exactitude scrupuleuse. Le manuscrit de Jean, c'est le manuscrit original : c'est le bon.

Le manuscrit, original,

respecté par quelques copistes fidèles,

Une fois le texte de Jean achevé, le poëte, qui veut lancer son œuvre dans le monde, livre ce manuscrit à un jongleur qui le met dans son escarcelle et obtient avec lui un succès sans pareil. Les autres jongleurs le veulent chanter aussi ; on le leur réclame de toutes parts. C'est alors que deux autres scribes (je les appellerai Philippe et Simon) transcrivent le texte de Jean. Or, Philippe et Simon appartiennent à cette espèce de copistes qui sont, avant tout, fidèles et respectueux; qui ne se permettent aucune privauté avec les textes; qui n'en ont pas seulement la religion, mais encore la superstition. Ils se contentent donc de transcrire très-servilement le manuscrit de Jean[2]; et Philippe va même jusqu'à prendre soin que

[1] Le type de ces poëmes primitifs est la *Chanson de Roland*, et c'est elle que nous choisissons ici comme exemple. = Dans tout ce chapitre *nous procéderons par types*, et ne voulant pas accumuler, à l'appui de chacune des parties de notre thèse, un trop grand nombre de citations, nous n'en fournirons généralement qu'une seule, mais aussi claire et aussi décisive qu'il se pourra.

[2] Rien n'est moins rare que les exemples de ces manuscrits servilement copiés l'un sur l'autre. Il importe, cependant, d'en donner un qui soit frappant, et nous le prenons dans ces deux manuscrits des *Lorrains* dont nous parle M. Bonnardot (*Romania*, III, 207) et qui, similaires par la forme, le sont aussi par le fond. « Il s'agit d'un précieux fragment de ce cycle qui a été relié dans le corps du ms. fr. 1461 de la Bibl. nat. et dont la leçon est sensiblement IDENTIQUE à celle du manuscrit dans lequel il est relié. » Ce fragment, auquel M. Bonnardot

I PART. LIVR. II. CHAP. IV.

est, tour à tour, dénaturé par des copistes ignorants;

chacune de ses pages corresponde scrupuleusement à la page correspondante de la version originale [1].

Le scribe Pierre ne ressemble pas à ses confrères en copie, que nous venons de présenter à nos lecteurs : il est, lui, d'une culture intellectuelle fort médiocre. S'il faut tout dire, il est ignorant, et, de plus, étourdi et sans cerveau. Chargé par un riche baron de faire une copie de notre chanson (nous sommes arrivés en l'an 1201), il se procure la copie de Philippe et se met à la transcrire. Mais, outre qu'il est fort distrait, il ne lit pas toujours très-bien l'œuvre de son prédécesseur et ne la comprend que fort imparfaitement. De là des sottises sans nombre, et, comme nous le dirions aujourd'hui, d'innombrables « bourdons ». D'autres scribes peuvent venir après lui, qui commettront d'autres fautes contre le bon sens et l'exactitude ; mais certes ils ne commettront pas les mêmes : car, s'il est un fait bien démontré, c'est que deux scribes différents ne se rendent jamais coupables des mêmes fautes. Quoi qu'il en soit, Pierre achève, tant bien que mal, sa déplorable transcription, où l'on ne peut guère signaler moins de deux mille erreurs [2]. Deux seigneurs voisins, qui ne se

donne le n° 27 dans sa classification des *Lorrains*, provient d'un manuscrit inconnu qui a, très-exactement, LA JUSTIFICATION MÊME du ms. 1461 (*Romania*, III, 206). On ne saurait indiquer un type plus précis, et nous le recommandons à l'attention du lecteur.

[1] Il est des copistes qui vont jusqu'à laisser en blanc, çà et là, un certain nombre de vers que, sans doute, ils n'ont pu lire dans l'original. (Voy. *Romania*, III, 232, en ce qui concerne le ms. 4988.)

[2] Il n'existe pas, je pense, de type plus exact de méchants copistes que les scribes anglo-normands, lesquels ont eu lieu de transcrire si souvent d'excellents textes normands. Ils détruisaient partout les lois de la déclinaison romane, ils confondaient partout les notations *é* et *ié*, et ce n'étaient point là leurs seuls défauts. Or, parmi ces copistes inintelligents, il n'en est guère, hélas ! de plus maladroit que celui auquel nous devons le manuscrit de *Roland* conservé à Oxford (Digby, 23). Indépendamment de ces milliers d'erreurs relatives à la notation *ié* et aux règles de la déclinaison, il a commis mille distractions bizarres et s'est rendu coupable de cent omissions très-graves. Nous allons énumérer les fautes principales qu'on est en droit de lui reprocher depuis le vers 58 jusqu'au vers 318, et nos lecteurs jugeront par là de celles qu'il a semées dans le reste de sa transcription... C'est par étourderie qu'au vers 58

doutent guère de l'ignorance de Pierre, font servilement transcrire son œuvre par Bertrand et par André. Voilà un nouveau groupe de textes [1].

par des renouveleurs qui sont à la fois amplificateurs et fantaisistes.

Quelque vingt ans après, le manuscrit jadis copié par Simon tombe aux mains de Guillaume. On ne saurait certes reprocher à Guillaume d'être un ignorant ou un sot. Il est plein de « clergie », et n'a que trop d'imagination : il va bien nous le faire voir. L'œuvre précédemment transcrite par Simon lui paraît d'une brièveté déplorable, et, comme il est poëte, il se propose de lui faire subir une amplification élégante [2]. Voici un couplet qui lui semble écourté ; il en fait deux. « Comme ce début est bref, se » dit-il, et comme il est obscur ! » Vite, il bâcle un prologue en cinq cents vers. Mais ce qui l'étonne le plus vivement, c'est que le poëte primitif ait fait venir si rapide-

il répète la fin du vers précédent et qu'il écrit : *qu'il i perdent les testes* au lieu *que les chiefs il i perdent*. Au vers 81, il écrit un vers faux : *A Carlemagne le rei* au lieu de *Carlemagne le rei* ou de : *à Carlemagne, al' rei*. Le vers suivant n'est pas plus juste, et notre scribe, au lieu de *einz ne verrat*, n'a pas craint d'écrire : *ja einz ne verrat*. A quoi pensait-il quand, au vers 124, il écrit *des aurez*, alors que le sens de la phrase exige manifestement : *devez aürer*. Au vers 158, il nous donne *Chares* au lieu de *Charles* et nous meurtrit indignement le vers 202 : *De ses paiens veiat quinze*, pour : *De ses paiens il vus enveiat quinze*. Comprenez si vous pouvez. Après le vers 241, il en saute un : *De vos baruns si li manderez un*, et vingt vers plus loin il nous offre *blarcher* au lieu de *blancheier*. Entre ses mains, le vers 270 devient presque inintelligible : *Si en vois vedeir alques de sun semblant*, pour *Si li dirai alques de mun semblant*. On pourrait encore lui passer *guadez* et *tro* au lieu de *guardez* et *trop* (vers 316, 317); mais il est difficile de l'excuser quand, après le vers 318, il escamote un couplet tout entier. Et il a ainsi oublié environ QUATRE CENTS VERS dans tout le reste de sa copie.

[1] C'est dans la transcription des noms géographiques que les scribes ont hasardé le plus de variantes et commis le plus de bévues. Je fais ici passer sous les yeux du lecteur le même vers des *Lorrains* tel qu'il a été modifié par l'ignorance ou la légèreté de plusieurs scribes (Bonnardot, *Romania*, II, 212) :

1° Cil de *Verdun* et de *Biane* autresi.
2° Cil de *Dijon* et de *Biaune* autresi.
4° De *Verselai* et de *Biaune* autresi.
4° De *Verselai* et de *Blaves* autresi.
5° Dever *soloil* et dever *Blave* aci.
6° De *Satenai* et des autres auci.

On pourrait citer dix mille exemples tout semblables.

[2] Nous avons à donner ici des exemples, ou, pour mieux parler, des types

ment Charlemagne au secours de la chrétienté menacée. Sur la route du grand Empereur il y a une ville importante : notre nouveau poëte arrête le roi des Francs devant cette ville et lui en fait faire le siége. Mille vers de plus. Le trouvère de 1120 avait à peine consacré vingt vers au récit des fêtes qui suivirent la victoire de Charles. Vingt vers! Notre scribe savant en consacre deux cents à la description de ces joies. Partout ce ne sont que digressions et longueurs de toute sorte. Le public cependant fait bon accueil à cette rédaction amplifiée qui est transcrite, plus tard, non sans quelques inexactitudes et licences, par Bernard, par Nicolas et par Adam. Si les trois textes précédents étaient parvenus jusqu'à nous, il serait inutile d'ajouter que ce dernier a été copié par Aubert.

par des copistes abréviateurs ou qui ont la manie du déplacement;

Tout autre est le système de Louis. Louis, qui se sert du manuscrit de Simon, est un abréviateur enragé. Il supprime, supprime, supprine. Tout d'abord, il regrette

saisissants de tous les procédés de développement littéraire que nous signalons ci-dessus. = Tout d'abord, le procédé *général* de l'amplification ne saurait être mieux représenté que par la chanson d'*Hervis*, laquelle forme la première branche des *Lorrains*. Or *Hervis* n'est, à vrai dire, que l'amplification des deux cents premiers vers de *Garin*. = Les Prologues, ajoutés aux vieux poëmes, ont pour type le petit roman d'*Auberon*, qui a été évidemment composé après *Huon de Bordeaux* et qui semble en former la préface (Turin, Bibl. de l'Université, G, III, 13); mais nous aurons l'occasion de revenir sur ces Prologues en les considérant plus tard au point de vue de la composition littéraire. = Les Prologues, d'ailleurs, ne prennent pas toujours la forme d'un poëme aussi développé et aussi *un*. Il en est de bien moins longs, et telle est cette sorte d'Avant-propos qui se trouve avant *Hervis*, dans le ms. 19160, et qui a uniquement pour but de donner au héros du poëme une généalogie princière. (cf. la Préface en un seul couplet qu'on peut lire dans *Girbert*, au f° 18 du ms. 2179). = Comme épisode ajouté postérieurement, nous ne saurions rien citer de plus frappant que le récit de la prise de Narbonne inséré dans une des versions de la *Chanson de Roland* (Venise, Bibl. Saint-Marc, mss. fr. IV). Nous nous demanderons plus tard si l'épisode de Baligant est dans le même cas, comme l'a prétendu un critique allemand, M. Franz Scholle. = Il nous reste à donner un type de ces épilogues qui, sous forme de chansons, ont été composés après coup : et nous signalerons volontiers le roman d'*Yon* qui termine la geste des *Lorrains* et ne se trouve que dans le seul ms. de la Bibl. nat. fr. 1622. Cf. les Suites d'*Ogier* (Bibl. nat. 1583 et fragment Longpérier,) et les quatre Suites de *Huon* dans le ms. de Turin, G, III, 13. Nous en reparlerons au chapitre de la composition littéraire. = Pour les amplifications de détail, voyez le chapitre spécialement consacré aux Remaniements.

que le poëte de 1120 ait donné aux représailles de Charlemagne un aussi long développement. Il résume en vingt-cinq vers le récit de la victoire des chrétiens: « Eh! dit-il, » cela donnera plus de mouvement, plus de vie à tout le » reste. » Il procède de la même façon avec quatre ou cinq autres épisodes de l'œuvre primitive. De là autant de lacunes dans la version de Louis, qui est, un jour, transcrite par Guibert. C'est encore une autre famille, une famille avec laquelle il va falloir compter[1].

Mais voici Martin, qui va nous étonner par d'autres hardiesses. Martin, qui est un autre copiste du texte de Simon, est tourmenté de la manie du déplacement. Les strophes 66-70 de son original ne lui semblent pas se suivre assez rigoureusement; il les écrit dans cet ordre : 69, 66, 70, 67, 68[2]. Ce qu'il aime par-dessus tout, c'est de créer des divisions nouvelles. Il divise en deux poëmes le poëme unique qu'il eût dû seulement copier avec exactitude. Pour la seconde des deux chansons qu'il vient de créer, il imagine un commencement, un début nouveau. En revanche, il se permet de souder cette se-

[1] Un exemple typique de version abrégée est le *Couronnement Looys* du ms. fr. 1448 de la Bibl. nat., lequel n'a que 316 vers. Rien n'est plus intéressant à étudier : « Ce *Couronnement Looys* du ms. 1448 ne renferme, avons-nous dit ailleurs, que la première partie du véritable poëme avec des variantes assez importantes. Après la mort du traître Hernaut, le poëte y raconte comment Guillaume, Garin d'Anseüne et Bertrand conférèrent la chevalerie au jeune Louis. Après quoi, vient le récit de la mort et de la sépulture du grand empereur Charles. Puis, sans transition, le poëte résume en VINGT-HUIT VERS toute la troisième partie de la chanson, c'est-à-dire la révolte des grands vassaux contre Louis et les exploits de Guillaume. Quant aux deux expéditions en Italie, elles ont été complétement passées sous silence. » = Le compilateur du *Chevalier au Cygne* du ms. 15 E VI de la Bibliothèque du Roi au Musée Britannique, après avoir copié *Helias* tout au long, a abrégé en quelques feuillets les *Enfances Godefroi* et *Jerusalem*. = Il convient cependant de fournir ici le type d'un poëme où l'on se soit contenté de supprimer, dans un poëme antérieur, un épisode plus ou moins considérable. Ce type sera, pour nos lecteurs, le manuscrit de Lyon (n° 964, XIV[e] siècle) qui renferme un remaniement de la *Chanson de Roland* et où est effacé tout l'épisode de la grande bataille de Charlemagne contre Baligant.

[2] Il n'y a certainement pas d'exemple plus célèbre d'interversion de couplets que celui que l'on trouve au début de la *Chanson de Roland*. L'ordre des

conde chanson avec un autre roman qu'il était chargé de copier. Ce roman n'avait que six mille vers : Martin fait un coup d'État et lui en donne ainsi deux mille de plus. Il est vrai qu'il a été obligé d'inventer une transition ou, comme nous le disions, d'improviser une soudure entre ces deux êtres, autrefois distincts, dont il lui plaît de faire un seul être. Mais peu lui importe : Martin ne s'arrête pas pour si peu. Il colle et décolle, il soude et dessoude. Il se croit chez lui dans l'œuvre des autres[1].

laisses XX-XXVII n'est pas le même dans le manuscrit d'Oxford, d'une part, et, d'une autre, dans le texte de Venise (Bibl. Saint-Marc, fr. IV) et les Remaniements. Voici le tableau comparatif de ces strophes : 1° d'après le ms. d'Oxford que nous avons suivi dans toutes nos éditions du *Roland;* 2° d'après le ms. de Venise et les remaniements dont M. Th. Müller a adopté le système. (Cf. notre *Chanson de Roland*, 1re édition, 1872, II, p. 77.)

MS. D'OXFORD.	MS. DE VENISE ET REMANIEMENTS.
1. « Francs chevaliers », dist l'emperere Carles... E li quens Guenes en fut mult anguisables.	1. « Francs chevaliers », dist l'emperere Carles...
2. Guenes respunt : « Pur mei n'iras tu mie. »	2. Ço dist li Reis : « Guenes, venez avant. »
3. Quant ço veit Guenes qu' ore s'en rit Rollanz	3. « En Sarraguce sai bien qu'aler m'estoet. »
4. « En Sarraguce sai bien qu'aler m'estoet. »	4. E li quens Guenes en fut mult anguisables.
5. Ço dist li Reis : « Guenes, venez avant. »	5. Guenes respunt : « Pur mei n'iras tu mie. »
6. Li Emperere li tent sun guant, le destre.	6. Quant ço veit Guenes qu' ore s'en rit Rollanz.
7. « Sire, dist Guenes, dunez mei le cungied. »	7. Li Emperere li tent sun guant, le destre.
	8. « Sire, dist Guenes, dunez mei le cungied. »

[1] C'est particulièrement dans la geste de Guillaume d'Orange (laquelle forme, pour ainsi dire, un seul et même poëme) que l'on peut signaler l'application de ces différents procédés : 1° RÉUNIR PLUSIEURS CHANSONS EN UNE SEULE. Le *Couronnement Looys* n'est que le produit de plusieurs chansons soudées l'une avec l'autre ; mais la soudure, qui est fort ancienne, est si habilement faite, qu'on a été longtemps avant de l'apercevoir. = 2° SÉPARER PLUSIEURS CHANSONS, OU LES RÉUNIR A VOLONTÉ. Dans les manuscrits de la Bibl. nat. fr 1449, 774, 368 et 24369, la *Prise d'Orange* n'est pas matériellement séparée du *Charroi de Nîmes*, et cette séparation, tout au contraire, a lieu très-nettement dans le ms. 1448. — Dans ce dernier manuscrit, le *Departement des enfans Aimeri* fait corps avec les *Enfances Guillaume*, tandis qu'il forme une branche à part, un poëme indépendant dans les mss. de Londres et de la Bibl. nat. fr. 24369. Mais il convient d'ajouter que ces derniers textes nous offrent une rédaction absolument différente. = 3° IMPORTANCE NUMÉRIQUE DONNÉE A UNE BRANCHE. Nous emprunterons ici notre type à une autre geste, à celle des *Lorrains :* « Le caractère distinctif du manuscrit de l'Arsenal 181 et qui lui assigne une place distincte même entre les manuscrits de sa famille, c'est l'importance numérique qu'il donne à la branche de *Girbert*, laquelle est considérablement accrue au détriment des branches de *Garin le Loherain* et d'*Anseïs* (Bonnardot, *Romania*, III, 246). = 4° SOUDURES ENTRE DIVERS POEMES PLUS OU MOINS LÉGITIMEMENT JUXTAPOSÉS. La plus curieuse de toutes ces soudures est peut-être

et enfin par des remanieurs qui veulent faire entrer dans leur copie leurs idées particulières.

Il ne nous reste plus qu'à parler de Charles. Celui-ci se sert de la copie de Philippe, mais il introduit dans l'antique chanson un esprit nouveau [1]. Charles est Lorrain et voit tout en Lorrain. Il donne aux Lorrains la première place dans le poëme, dont il respecte, d'ailleurs, l'affabulation primitive. On voit qu'il possède merveilleusement la topographie de la Lorraine; mais il est aisé de remarquer qu'il ignore complétement la topographie de toutes les autres provinces, et il écorche déplorablement la plupart de ses noms de villes ou de pays. Il se soucie

celle qu'a imaginée le compilateur du manuscrit violemment abrégé du *Chevalier au Cygne* (Mus. Brit., Bibl. du Roi, 15 E VI). Voulant résumer très-rapidement *Jerusalem* après *Helias* et après une esquisse des *Enfances Godefroi*, il imagine ce couplet naïf : « Seigneurs, soyés en pais, france gent honorée. — Orez chançon qui moult doit estre aimée; — Pour ceste avanture que vous ay comptée, — Furent prises les croix et la grant ost jostée. — [D]amp Pierre l'ermite à la barbe meslée — A premierement sa grant ost assemblée. » Etc., etc. (F° 289.) Le lecteur a sans doute remarqué que la plupart de ces vers sont détestables et faux : c'est sans doute l'œuvre du copiste lui-même. = 5° BRANCHES COUPÉES DIFFÉREMMENT DANS TEL OU TEL MANUSCRIT CYCLIQUE. Dans certains manuscrits des *Lorrains*, les deux épisodes de la mort de Begon et de son père terminent la branche de *Garin* au lieu de commencer celle de *Girbert*. Ces deux catégories de manuscrits sont clairement indiquées par M. Bonnardot (*Romania*, III, 227) : il en résulte que l'une de ces deux branches est numériquement avantagée au détriment de l'autre (voy. plus haut le § 2).

[1] Voyez ce que M. Bonnardot dit (*Romania*, II, 234) du groupe « lorrain » qu'il est forcé d'établir parmi les manuscrits des *Lorrains*. = Nous avons dit plus haut que le poëme d'*Hervis* n'est que le développement des 1200 premiers vers de *Garin* : oui, mais c'est un développement absolument messin et dû à l'esprit patriotique de la république messine à la fin du XII° siècle. « M. Auguste Prost, qui a étudié la question de très-près, n'hésite pas à y reconnaître le tableau fidèle des mœurs et des institutions de la république messine à l'époque qui vient d'être indiquée. » = Entre ces deux chansons d'*Hervis* et de *Garin*, il y a d'autres divergences encore, si l'on étudie surtout l'esprit qui les anime. C'est ainsi que, dans *Hervis*, le héros du poëme nous est présenté comme un bourgeois, et même comme un vilain, tandis que dans *Garin* (sauf en trois manuscrits exécutés à Metz), il est toujours considéré comme duc et de race très-noble. = Parmi les exemples les plus intéressants de changements apportés par les copistes ou les renouveleurs à l'esprit d'un poëme primitif, il faut signaler les vers 3019 et ss. de la *Chanson de Roland*. Le vieux poëte normand avait composé de « Français » la première colonne de l'armée de Charlemagne, au moment où le grand Empereur va livrer aux Sarrasins une bataille décisive : « Si chevalciez el premier chief devant, — Ensemblod vus ·XV· miliers de » Francs, — De bachelers, de nos meillurs vaillanz. » Ces vers ne firent pas l'affaire du remanieur auquel nous devons le manuscrit de Châteauroux. Et, comme sans doute il était de Paris, il n'hésita pas à modifier ainsi qu'il suit les vers que nous venons de citer : « Ensanble o vos XX. M. Parisant, — Tuit baceler et noble conquerant. » (Edit. Th. Müller, p. 211.) Nous en reparlerons.

fort peu de ces détails. Ce qu'il veut, c'est mettre en lumière la belle, la bonne, l'admirable Lorraine, et il termine son poëme en montrant que, si la victoire demeure à Charles, c'est grâce à un corps de Lorrains dont l'Empereur s'était prudemment entouré. La rédaction de Martin est copiée par Gaucher et par Denis. Elle réussit... en Lorraine.

Cependant le manuscrit original, celui de Jean, avait été brûlé, dans l'incendie d'un château, en 1254. Celui de Simon avait également disparu; mais non pas celui de Philippe, qui avait été transcrit avec tant de scrupule sur le texte primitif. Au commencement du xv[e] siècle, un copiste sans talent, du nom de Barthélemy, trouve ce précieux manuscrit dans la bibliothèque d'un chanoine de Langres : il le transcrit sans intelligence et comme un enfant transcrirait de l'arabe. Mais, quelques années plus tard, le manuscrit de Philippe était jeté à l'eau par des Anglais ou des routiers, et force nous est de recourir à celui de Barthélemy.

Établissement définitif des familles et des sous-familles de manuscrits.

Si notre lecteur n'a pas été découragé par la sécheresse des pages précédentes, il comprend maintenant comment ont pu se former les diverses familles de nos manuscrits épiques.

Nous venons de ramener la question à ses plus simples éléments, en établissant tout à l'heure quatre ou cinq familles de textes.

En dehors et au-dessus de toute contestation, nous avons tout d'abord placé la version originale, dont les différents manuscrits formeraient (si nous les avions) la première et la plus auguste de toutes nos familles de textes. Or, cette version originale est, un jour, amplifiée

par certain renouveleur ; elle est, un autre jour, abrégée par certain copiste ; un troisième, enfin, ne craint pas de lui donner une disposition différente et change l'ordre de ses couplets ou de ses branches. Eh bien ! voilà trois autres familles très-nettement distinctes. Il en faut conclure que les amplifications d'une certaine étendue, les abréviations violentes et les déplacements considérables sont autant de signes d'après lesquels on peut déterminer sûrement l'existence de familles ou de rédactions spéciales.

Et il y en a plusieurs autres.

Mais, tout au contraire, les bourdes et sottises de détail, qui fourmilleront dans telle ou telle copie, ne sont pas, à nos yeux, des caractères assez accentués pour nous décider à créer de nouvelles familles. Nous nous contenterons de donner à ces versions le nom de « sous-familles » ou de « groupes », et de les classer dans la famille avec laquelle elles ont les affinités les plus étroites[1].

C'est ainsi que nous aurons, dans le cas précédemment exposé, quatre grandes familles de manuscrits : *A*. Rédaction primitive ; *B*. Rédaction amplifiée ; *C*. Rédaction abrégée ; *D*. Rédaction avec déplacement de branches.

Et telle est l'histoire de cette chanson, qui fut composée en 1120 et dont Jean avait été le premier copiste.

On remarquera, d'ailleurs, que nous n'avons pas dit un seul mot de la langue des manuscrits, ni de ces remaniements ou renouvellements spéciaux qui ont pour cause les changements survenus dans la versification. C'est à dessein que nous les avons passés sous silence,

[1] En achevant son long travail sur la classification des manuscrits des *Lorrains*, M. Bonnardot arrive à des conclusions analogues : « En un mot, dit-il, le tableau de ces manuscrits est dressé, quant aux familles, suivant les différences spécifiques dans l'esprit et dans le texte de la chanson primitive ; quant aux groupes, suivant les variantes intérieures d'une même leçon identique ou sensiblement commune. » (*Romania*, III, 262.)

pour ne parler ici que des *copies* plus ou moins altérées du texte original.

La langue et la versification ne sont, dans l'établissement de nos familles de textes, ni un élément nécessaire, ni un élément décisif.

Nous traiterons plus tard ces questions avec tous les développements qu'elles méritent. Il importe ici de ne rien confondre.

CHAPITRE V

COMMENT PUBLIER UN TEXTE?

Le classement des manuscrits doit être surtout considéré comme le préliminaire nécessaire de la publication d'un texte.

Classer les manuscrits, c'est fort bien. Mais ce serait là une occupation toute théorique et à peu près stérile, si l'on ne se servait de ce classement pour publier une édition de nos chansons qui fût sérieusement critique et véritablement définitive. Le classement, c'est le moyen; l'édition, c'est le but.

Histoire des différents systèmes de publication qui ont été appliqués à nos chansons depuis 1829 jusqu'à 1878.

Or, depuis le jour où M. Immanuel Bekker a publié le *Fierabras* et M. Paulin Paris la *Berte aus grans piés*, depuis 1829 et 1832, les éditeurs de nos vieux textes ont plusieurs fois changé de système. Ce sont ces différents systèmes que nous voudrions mettre en lumière.

1° Le système paléographique;

Le plus ancien est aussi le plus simple. Parmi les manuscrits de tel ou tel poëme, l'éditeur choisit bravement celui qui lui paraît le meilleur, et le publie intégralement. Telle est la méthode paléographique : elle est naïve, mais sûre. Sans doute le choix de l'éditeur n'est pas toujours

aussi logique, aussi raisonnable qu'on pourrait le désirer; mais enfin, et malgré tous les perfectionnements que l'on a récemment inventés, il nous paraît absolument nécessaire de débuter par là. Les textes critiques dont nous parlerons tout à l'heure sont plus ou moins des textes arrangés et ne peuvent servir de base aux études philologiques. Commençons donc, et commençons toujours par des éditions paléographiques.

C'est ainsi qu'en 1837 Francisque Michel publia la *Chanson de Roland*, et Barrois, en 1842, l'*Ogier de Danemarche*[1].

2° L'école de M. Guessard.

Vers 1854 la méthode reçut quelques améliorations. C'était le moment où, grâce à l'initiative d'un ministre intelligent, on avait l'audace presque héroïque d'entreprendre le *Recueil des anciens poëtes de la France*. Notre maître, M. Guessard, fut alors chargé de diriger la publication de ces trois millions de vers et s'appliqua tout d'abord à préciser les règles qui devaient être appliquées à l'édition de nos Chansons de geste. Il fut résolu que, toujours, on publierait *in extenso* la version la plus ancienne de chaque poëme et, autant que possible, celle qui est contenue dans les manuscrits de jongleurs. Cette version était-elle incomplète ou défectueuse, on devait en combler les lacunes et en corriger les fautes évidentes avec les plus respectables des autres manuscrits qu'on aurait eu le soin de classer préalablement suivant l'ordre de leur importance et de leur ancienneté. Mais, en ce dernier cas, on devait indiquer, à l'aide de certains signes typographiques, que tel ou tel passage était emprunté à tel ou tel manuscrit, et non plus à celui que l'on prenait pour base de la publication.

[1] Il en fut de même pour tous les « Romans des XII pairs » publiés chez Techener (*Garin le Loherain, Raoul de Cambrai, les Saisnes*, etc.), et pour toutes les chansons éditées avant la publication du premier volume des *Anciens poëtes de la France*.

Ce nouveau système, on l'appliqua sur-le-champ à *Aspremont*.

Treize manuscrits de cette chanson sont parvenus jusqu'à nous. Le plus ancien[1] est un petit manuscrit de jongleur, d'une brièveté séduisante, mais par malheur fort incomplet. Un autre[2] est complet, mais présente tous les caractères d'une version amplifiée. Un troisième[3] est plus voisin du premier, mais cependant un peu plus développé. Ce n'est pas ici le lieu de mentionner les autres.

Il nous suffira de dire que l'éditeur d'*Aspremont* prit pour base le manuscrit de jongleur et que, sans négliger les autres textes, il le compléta principalement à l'aide de ceux que nous venons de signaler[4]. Et l'on croyait avoir résolu le grand problème, et l'on s'en réjouissait très-sincèrement. On n'apercevait pas les défauts, les graves défauts du système. On ne se disait pas que combler les lacunes d'un manuscrit anglo-normand avec des morceaux de manuscrit picard, c'était véritablement se livrer à un travail de marqueterie où les couleurs étaient trop violemment heurtées et où l'on ne pouvait s'attendre à aucune harmonie. A vrai dire, ce système n'était qu'un expédient; mais cet expédient précipita le progrès[5].

[1] B. nat. fr. 2495. — [2] B. nat. fr. 25529, anc. Lavall. 123. — [3] B. Vat. Reg. 1360.

[4] Voici un exemple pris dans la première page de la *Chanson d'Aspremont*. M. Guessard désignait, par de petites lettres disposées comme ci-dessous, les textes dont il se servait pour combler les lacunes et corriger les fautes du plus ancien et du meilleur manuscrit :

Oez de Nayme com avoit bon mestier :
Il ne servoit mie de losengier,
f [Ne nul franch home ne volt mès engonbrer].
Les frans linages fist au roi essaucier...
Le felon home, quant le sot costumier,
e [Le fist dal roi partir et exlongier]...
Huimais *f* [vos voil la cançon comencier]...
« Signor, dist Naisme à la barbe meslée,
Karles deffent à cels de la contrée
d [Ne se penst ja nus hons itel pensée
Que] chevalier i face en sa contrée... »

La lettre *d* désigne le ms. de la Bibl. nation. fr. 25529; *e*, le ms. fr. 1598, de la même Bibliothèque; *f*, le ms. de la Bibl. Saint-Marc, à Venise, fr. IV.

[5] C'est à cette école et à ce système que M. Gaston Paris fait allusion, lors-

La question ne tarda pas à entrer dans une phase nouvelle. A peine M. Guessard avait-il fixé les lois de la nouvelle méthode, à peine les avait-il écrites et promulguées, qu'une nouvelle école s'éleva. Elle eut pour représentant un vieil érudit qui avait consacré la plus grande partie de sa vie à l'étude austère de l'antiquité et qui, vers la fin de ses jours, s'était soudainement passionné pour la poésie du moyen âge. M. Victor Leclerc n'adopta point le système de M. Guessard : il avait le sien.

3° Le système Victor Leclerc.

« De même, disait M. Victor Leclerc, qu'il y a eu, dans l'antiquité grecque et latine, une langue littéraire générale à laquelle les érudits doivent ordinairement ramener les textes latins et grecs; de même, il y a eu, dans le moyen âge français, un dialecte classique auquel il convient de réduire tous nos poëmes. Et ce dialecte est celui de l'Ile-de-France. »

Tel était le débat engagé entre MM. Guessard et Victor Leclerc; mais il ne sera peut-être pas inutile de rendre la chose plus vive par un exemple... Voici une chanson de geste en dialecte picard : faut-il la publier en picard, ou reprendre en sous-œuvre chacun de ses vers pour le traduire en vrai français de France? « Oui, certes », disait M. Leclerc. — « Non, mille fois non », répliquaient ses adversaires.

Les uns voulaient que l'on respectât les manuscrits; les autres, plus hardis, demandaient qu'on les corrigeât. Ceux-ci s'écriaient, avec une sorte d'enthousiasme indigné que nous allons essayer de reproduire : « Comment ! nous reconnaissons qu'il y a eu au moyen âge

qu'il dit : « Les éditeurs les plus consciencieux se sont contentés, d'ordinaire, de choisir, parmi les divers manuscrits, celui qui leur paraissait le meilleur et de le reproduire aussi fidèlement que possible, en se servant des autres seulement dans le cas où ce manuscrit présentait des lacunes ou des fautes évidentes. » (*Vie de saint Alexis*, Introduction, p. 8.)

une sorte de français classique, et que les autres idiomes n'étaient que des dialectes inférieurs destinés de bonne heure à devenir des patois; et nous craindrions de toucher à cette langue corrompue pour la purifier, à cette langue malade pour la guérir ! Si les éditeurs de la Renaissance avaient trouvé, dans les manuscrits de leurs chers classiques, ces sortes de dialectes impurs, est-ce qu'ils n'auraient point tout fait pour les ramener à l'élégance et à la pureté helléniques ou latines? Faisons de même : approchons-nous doucement de ces textes précieux de nos poëmes nationaux, et ôtons-en avec délicatesse toutes les épines, toute la poussière, tout ce qui les enlaidit, les déshonore et les souille. »

Mais leurs adversaires répondaient : « Les études philologiques ne sont pas encore tellement avancées, que nous puissions entreprendre sans témérité un tel labeur. Si nous publions des textes ainsi corrigés, ils ne seront d'aucune utilité aux savants, qui, plus que jamais, seront contraints d'avoir recours aux manuscrits eux-mêmes. Fournissons plutôt aux philologues des textes qui soient, en quelque manière, le reflet exact des manuscrits. D'après ces textes, ils établiront les règles véritables de notre langue au moyen âge. Et, alors seulement, quand ces travaux préliminaires auront été menés à bonne fin, vous pourrez à côté de nos textes, vous pourrez sans inconvénient publier les vôtres. »

Ce langage rallia toutes les opinions[1]. Il fut décidé que l'on aurait pour nos vieux manuscrits un respect constant, sans toutefois aller jusqu'à l'adoration; que les textes en seraient toujours reproduits avec exactitude,

[1] Nous nous y étions rallié nous-même dans la première édition des *Épopées françaises* : « M. Gautier a raison quand il dit qu'on n'a aucunement le droit de transposer, dans une langue littéraire générale, la langue des divers dialectes. » (K. Bartsch, *Revue critique*, 1866, n° 52.) Et il est certain que cette partie de la thèse de M. Guessard demeure rigoureusement vraie.

quel que fût d'ailleurs leur dialecte, et qu'enfin on ne se résoudrait à les corriger que dans les cas assez rares où il y aurait une évidente incorrection due à la sottise ou à la légèreté des scribes.

Bref, ce fut le système de M. Guessard qui l'emporta dans l'esprit de tous les juges, et l'on continua à se livrer à cette marqueterie délicate dont nous signalions tout à l'heure les inévitables imperfections. Ainsi furent conçus et publiés les dix premiers volumes de la collection des *Anciens poëtes de la France*.

Mais on n'en devait point rester là.

4° L'École *critique*. Exposé de ses doctrines; Avantages et dangers de sa méthode.

Vers 1865, il se fit un grand mouvement dans le domaine des études romanes; presque une révolution. De jeunes érudits parurent, qui avaient lu les livres allemands ou avaient vécu en Allemagne. Ils avaient de leurs lectures ou de leurs voyages rapporté les sains et véritables principes qui doivent présider à l'établissement des textes romans. Ils ne tardèrent pas à les mettre en lumière.

Or, le principe, qui domine ici toute la question, peut se résumer en quelques mots : « Quand on entreprend de publier une chanson de geste, IL FAUT SE PROPOSER D'EN RECONSTRUIRE LE TEXTE ORIGINAL. » En d'autres termes : « La critique des textes a pour but de retrouver la forme qu'avait un ouvrage EN SORTANT DES MAINS DE SON AUTEUR[1]. »

Voici une chanson dont il reste cinq manuscrits. Et il

[1] « Ce but, la critique ne l'atteint jamais complétement : elle s'en rapproche plus ou moins, suivant que les conditions où elle s'exerce sont plus ou moins favorables. Heureusement, pour un certain nombre de cas, on dispose, et dans une assez large mesure, du seul moyen de contrôle dont puisse user la critique : la comparaison. La critique des textes ou, du moins, l'une de ses parties essentielles, repose sur cette idée que des scribes différents, copiant un même texte, ne font pas les mêmes fautes. Il en résulte que LA COMPARAISON DE PLUSIEURS MANUSCRITS PROVENANT D'UNE MÊME SOURCE FERA, D'HABITUDE, CONNAITRE CETTE SOURCE ELLE-MÊME au cas où elle manque. » (G. Paris, *Vie de saint Alexis*, Introduction, p. 10.

a été prouvé que ces manuscrits sont autant de copies différentes d'un original disparu[1].

Eh bien! avec ces cinq manuscrits, il s'agit de retrouver la version primordiale. Avec ces cinq copies, et à travers une ou plusieurs transcriptions intermédiaires, il s'agit de reconstruire le texte même que, dans la première ardeur de la composition, l'auteur avait écrit de sa propre main, ou qu'il avait dicté à son copiste.

C'est ici, remarquez-le bien, que la langue et le dialecte reprennent toute leur importance : car il est nécessaire de publier le poëme dans le dialecte même que parlait le poëte primitif et qu'il écrivait.

C'est l'œuvre première qu'il faut faire revivre, telle absolument que l'a conçue et réalisée le premier artiste.

Le but est beau; mais combien difficile à atteindre!

La première chose à faire, c'est de classer avec soin tous les manuscrits du poëme qui sont parvenus jusqu'à nous; c'est de les séparer, s'il y a lieu, en un certain nombre de familles, comme nous l'avons essayé tout à l'heure pour la chanson dont notre Jean avait été le premier copiste[2].

Cette besogne une fois faite, deux cas peuvent se présenter.

[1] « L'immensité de nos pertes, en fait de manuscrits du moyen âge, n'apparaît nulle part avec plus d'évidence que lorsqu'on possède plusieurs textes d'un même ouvrage. En effet, il est infiniment rare que l'un de ces textes soit copié sur l'autre. Presque toujours ce sont les extrêmes pousses de branches parfaitement distinctes qui forment, autour de la tige qu'on ne possède jamais, une vaste ramification. M. Grœber, examinant les *sept* manuscrits de *Fierabras* qu'on possède (en comptant le texte provençal), est *obligé* d'en admettre au moins *quatorze* comme ayant existé. » (G. Paris, *Vie de saint Alexis*, Introduction, p. 10, 11.)

[2] « Ce doit être le premier soin de la critique que d'examiner si les manuscrits qui sont à sa disposition sont copiés les uns sur les autres... Si aucun d'eux n'est copié sur l'autre, il faut en établir la classification : travail délicat, compliqué et minutieux, mais indispensable et sur lequel repose toute la critique scientifique. » (*Vie de saint Alexis*, Introduction, p. 11.)

« Si les manuscrits sont assez nombreux pour permettre une classification bien assurée et si les recherches du critique ont été bien conduites, il arrivera à l'un des deux résultats suivants. Ou tous les manuscrits viennent directement de l'original ; ou ils se groupent en familles dont chacune représente une copie directe, une copie perdue de cet original. Si ces familles sont nombreuses, si même elles sont seulement au nombre de trois[1], la tâche du critique sera désormais assez facile : il n'y aura pour lui d'hésitation que si chacune des familles offre une leçon différente, et ce cas sera d'autant plus rare qu'elles seront plus nombreuses.

» Mais si la classification des manuscrits aboutit à la constitution de DEUX familles, la tâche du critique est autrement délicate et change même de nature : au lieu d'être une opération pour ainsi dire mathématique, elle devient une affaire de tact, d'intuition et d'instruction. Et, en effet, dans un grand nombre de cas, entre les leçons divergentes que lui fournissent deux familles de manuscrits (c'est-à-dire, représentées par elles, deux copies directes de l'original), le doute sera possible. C'est dans la connaissance de la langue, du style et des idées de l'auteur que la critique puise les motifs de sa décision[2]. »

J'ai voulu emprunter cet exposé de la nouvelle méthode, de la méthode « critique », à l'érudit qui nous l'a apportée d'Allemagne, à celui qui en a plus clairement enseigné le secret et qui en a le mieux pratiqué le mécanisme. Cette page de Gaston Paris avait sa place marquée dans cette partie de notre œuvre.

[1] On peut étudier, comme type, le texte critique d'un long extrait du *Charroi de Nimes*, par Paul Meyer (*Recueil de textes bas-latins, provençaux et français*, p. 237 et ss.). Les familles de manuscrits sont ici au nombre de trois.

[2] G. Paris, *Vie de saint Alexis*, Introduction, p. 13 et 14.

Or, il est facile de résumer en quatre propositions la doctrine que nous venons d'exposer :

1° Pour publier un texte critique, il faut soigneusement interroger toutes les familles de manuscrits que l'on possède.

2° Si ces diverses familles nous fournissent la même leçon, le doute ne nous est point permis, et la leçon est bonne.

3° Si deux leçons différentes nous sont fournies, l'une par quatre, par trois ou même par deux familles de textes, l'autre par une seule, c'est la première leçon qui semble la bonne.

4° Mais s'il n'existe que deux familles de textes et qu'elles nous fournissent deux leçons différentes, il y a doute. Et il est permis à l'éditeur de choisir entre ces deux leçons [1].

Tous ces principes sont approuvables, sauf le dernier qui nous paraît décidément trop large et n'est pas véritablement scientifique.

Vous me dites que parfois, lorsqu'on est seulement en présence de deux familles de manuscrits, « la critique en est réduite, en cas de divergence, à trancher telle ou telle question par le goût et la divination. » La divination !

Rien n'est plus dangereux, suivant nous, que ce choix entre deux leçons « également autorisées ». Et nous croyons que, malgré tout, ce choix aura toujours quelque chose d'arbitraire et de « divinatoire ».

Voici deux familles de manuscrits qui me fournissent, l'un : *Aelis qui le vis a tant cler*, et l'autre, *Aelis qui fut fille d'Escler*. Les deux leçons, je le veux bien, sont éga-

[1] Prenant pour exemple une chanson dont il resterait quatre manuscrits, M. Gaston Paris dit ailleurs : « La seule méthode à suivre pour les éditeurs de cette chanson sera de savoir si *a*, *b*, *c*, *d* ont été copiés l'un sur l'autre ; la réponse étant négative, il en résulte que le texte à restituer, le texte original se composait de tout ce que *a*, *b*, *c*, *d* ont de commun ; ou de ce que *trois* ou même *deux* de ces manuscrits offrent d'identique. » (*Revue critique*, 1869, II, p. 122.)

lement autorisées par nos deux familles de manuscrits. Il faut néanmoins que je me décide, il faut que je choisisse. Eh bien! j'affirme, quel que soit mon choix, j'affirme que je puis uniquement arriver à une probabilité, et non pas à une certitude. Et il vaut mieux mille fois prendre un manuscrit pour base.

Je déclare qu'avec le système de la divination, il est absolument impossible d'arriver à une reproduction mathématique du manuscrit original. Et cependant, c'est cette reproduction qui est notre véritable but.

Puis, si l'on veut ici ne pas se laisser aller à trop d'illusions, il faut se remettre en mémoire le principe même d'où nous sommes partis. C'est qu'il y a, dans une chanson de geste, TOUT UN ÉLÉMENT FLOTTANT : épithètes, formules, fins de vers; c'est que nos plus anciens poëmes ont été longtemps chantés avant d'être écrits; c'est enfin que, durant l'époque où ils étaient chantés, il est certainement arrivé à plusieurs scribes de les écrire en même temps sous la dictée de plusieurs jongleurs, lesquels ne se gênaient pas pour changer, çà et là, les temps des verbes, le nombre et le genre des noms, et même, comme nous le disions tout à l'heure, les fins de vers, les épithètes et les formules;

En sorte qu'il y a eu, plus d'une fois, non pas UN, mais plusieurs manuscrits originaux, et qu'en mettant de côté Homère et les épiques, il n'est pas très-exact de comparer ici la littérature du moyen âge à la littérature antique[1].

Que conclure de ces observations? C'est que le libre choix entre deux familles de textes (quand on n'en possède pas d'autres), c'est que « la critique conjecturale est une œuvre des plus hardies; c'est que, si elle est intéres-

[1] « Les exigences de la critique sont absolument les mêmes pour les productions du moyen âge que pour celles de l'antiquité. » (G. Paris, l. l., p. 8.)

sante et attrayante au plus haut point, elle est pleine de dangers de tout genre ; c'est que pour être pratiquée avec succès, elle exige une finesse et une imagination qui sont refusées parfois aux travailleurs les plus consciencieux.» Ces mots ne sont pas de nous, mais de M. G. Paris.

J'ajouterai enfin, pour être plus pratique, qu'il faut, suivant moi, commencer par une édition paléographique la publication de chacune de nos chansons de geste, mais qu'il faut en essayer plus tard une édition critique.

Une édition critique, ai-je dit, mais non pas une édition idéale ou fictive ;

Une édition qui, dans le cas où nous ne possédons que deux familles de textes, soit fondée sur UN manuscrit, sur le meilleur de tous les manuscrits connus ;

Avec des variantes qui, suivant les exigences de la critique, pourront et devront être empruntées à tous les autres textes ; mais qui, de toute façon, seront scrupuleusement ramenées à la langue de l'original.

En d'autres termes, toutes les fois qu'une leçon sera démontrée la meilleure, on l'adoptera ; mais, dans le cas d'une hésitation ENTRE DEUX LEÇONS ÉGALEMENT AUTORISÉES, on adoptera de préférence celle d'un seul et même manuscrit.

Il nous semble, pour conclure, qu'une telle méthode pourra nous préserver de certains dangers où la critique conjecturale et la divination nous pourraient trop aisément précipiter[1].

Cependant, nous n'avons encore rien dit de la langue de nos chansons. C'est qu'en effet, dans la publication

[1] « Les principes de la critique des textes n'ont guère été appliqués jusqu'à présent à l'ancienne littérature française et particulièrement à la poésie épique. » Depuis que M. G. Paris a écrit ces mots dans sa *Vie de saint Alexis* (Introduction, p. 7), plusieurs essais de texte critique ont été généreusement tentés. M. G. Paris

d'un de nos vieux poëmes, il nous faut constituer les leçons d'un texte critique avant d'en constituer le langage.

Mais il est temps d'en venir à cette question qui est d'une importance considérable et qui s'impose à l'attention de tout éditeur, de tout lecteur de nos romans.

CHAPITRE VI

DE LA LANGUE ET DES DIALECTES DE NOS CHANSONS DE GESTE

Des différents dialectes de la langue d'oïl et de la langue d'oc dans leurs rapports avec les Chansons de geste.

Si l'on étudie la France des XII[e] et XIII[e] siècles au point de vue de la langue qu'on y parlait; si l'on entreprend surtout de dresser une carte de ses différents dialectes, teintée en plusieurs couleurs, on arrive à y déterminer les groupes que nous allons énumérer, en nous dirigeant du nord vers le midi : wallon, picard, normand (l'anglo-normand n'est que du normand plus ou moins altéré),

lui-même a appliqué son système à la publication de cette *Vie de saint Alexis*, qui doit être considérée comme une petite chanson de geste; nous avons appliqué le nôtre dans nos sept éditions du *Roland* (1872-1877), en essayant de le perfectionner de plus en plus. M. Grœber a donné, en 1873, dans la *Romania* une édition critique de la *Destruction de Rome*, de cette première branche du *Fierabras*; MM. C. Hoffman et Bœhmer ont publié la *Chanson de Roland* (ce dernier en 1872); M. Demaison prépare, d'après les principes de M. G. Paris, un texte d'*Aimeri de Narbonne*, et nous attendons le *Roland* de M. Th. Müller qui nous est promis depuis de si longues années. Enfin, dans son *Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français* (mars 1877), M. Paul Meyer n'a pas hésité à établir le texte critique d'une notable partie des pièces des X[e]-XII[e] siècles dont il a composé cette excellente Chrestomathie, et en particulier celui du *Charroi de Nimes*.— Cf. Grœber, *Die handschriftlichen Gestaltungen der Chanson de geste Fierabras*, et l'excellent article de G. Paris sur ce Mémoire (*Revue critique*, 1869, II, 121, et suiv.).

français ou central, lorrain, bourguignon, comtois, poitevin, saintongeais, romand, etc. Nous ne parlons que pour mémoire du Midi et de la langue d'oc, où l'on peut aisément distinguer les trois grandes familles provençale, limousine et gasconne.

Ce qu'il faut entendre par un « centre littéraire épique », et comment ce centre s'est, plus d'une fois, déplacé dans la France du moyen âge. Voyages de notre Épopée à travers nos principaux dialectes : chansons anglo-normandes, françaises, picardes et lorraines; poëmes franco-italiens.

Tels sont les dialectes dont se sont servis les auteurs de nos poëmes épiques. Ils ont *trouvé* en tel ou tel de ces langages[1].

Les plus anciennes chansons de geste ont dû éclore A LA FOIS en toutes nos provinces, et, par conséquent, en tous nos dialectes. C'est ainsi que l'architecture romane, vers le même temps, est née partout à la fois.

Mais il y eut de bonne heure un centre littéraire, un pays plus favorisé que tous les autres, et où la production poétique fut plus abondante que partout ailleurs. Je n'étonnerai aucun de nos lecteurs en leur disant que ce centre ne fut pas toujours le même.

Aussi loin que nous pouvons remonter à l'aide de nos manuscrits épiques, nous constatons que le plus ancien de ces centres littéraires a été la Normandie, et, pour mieux parler, l'Angleterre normande. Après la conquête de 1066, après la victoire d'Hastings, il y eut soudain, là-bas, il y eut une magnifique floraison poétique. Quel mouvement, quelle activité, quelle vie! Ces Normands, ces Français de toutes les provinces, qui avaient suivi Guillaume en Angleterre, apportèrent dans le rude pays anglo-saxon leur goût vif pour la poésie religieuse et militaire. C'est alors que la *Chanson de Roland* fut composée par un trouvère dont il n'est pas aisé de déterminer le nom, mais dont l'origine ne nous semble pas douteuse. Ce grand poëte était un Normand (de l'Avranchinais sans doute), et qui avait suivi les envahisseurs

[1] « Chacun *trouvait* en son dialecte. » (Karl Bartsch, *Revue crit.*, 1866, n° 52.)

français. Mais le *Roland* n'est pas la seule gloire de cette région, et les manuscrits anglo-normands abondent dans toutes les bibliothèques de France et d'Angleterre.

C'est vers le second tiers du XIIe siècle qu'il faut peut-être fixer la date d'un déplacement fort important de notre centre littéraire. Il est avéré que les dialectes français et picard sont alors ceux que le plus grand nombre de nos poëtes parlent, chantent et écrivent. Cette région favorisée est, d'ailleurs, des plus vastes : elle se prolonge jusqu'aux extrémités de la Champagne et englobe une partie de la Bourgogne. Cette dernière province est cependant en possession d'un dialecte dont les caractères s'accentuent davantage, à mesure qu'on incline vers le sud ou vers l'est. Mais il paraît que ce dialecte ne jouissait point d'une estime générale, puisqu'un poëte du XIIIe siècle juge à propos d'avertir ses lecteurs que sa chanson est « en vers français, sans un seul mot de bourguignon[1] ». Le dialecte français faisait volontiers le fier avec les autres. Il se donnait des airs de langue officielle ou classique.

Nous avons déjà vu comment *Giratz de Rossilho* fut un jour composé sur la frontière des deux langues d'oc et d'oïl; mais il n'y eut pas, dans cette région intermédiaire, un véritable centre de production épique. Force nous est donc de remonter vers le nord, d'entrer en Lorraine et de faire halte dans la petite république messine, pour y saluer un de ces foyers, un de ces beaux foyers que nous aimons. Tous les Français ne savent pas, mais tous devraient savoir que leur Metz a toujours parlé français et que, par la grâce de Dieu, nous possédons, pour notre Lorraine, un bien plus grand nombre de documents français que pour la plupart de nos autres provinces. Les Allemands sont forcés de le constater sur toutes

[1] *Entrée en Espagne*, Bibl. S.-Marc à Venise, fr. XXI, f° 50.

leurs cartes ethnographiques et dans tous leurs livres d'érudition. C'est une petite consolation, mais c'en est une.

Il n'y eut pas de centre épique au delà de la Loire. Mais, pour mieux faire comprendre nos épopées dans les pays de la langue d'oc, les jongleurs français leur faisaient subir une sorte de traduction en je ne sais quel provençal de vingtième ordre. De là des poëmes comme le *Fierabras* et le *Betonnet*.

Eh bien ! ce même système, nos jongleurs l'employèrent dans la Lombardie, dans la Vénétie et dans une grande partie de l'Italie du nord.

La France, la langue d'*oui*, fournissait alors des jongleurs au monde entier, comme nous fournissons aujourd'hui des acteurs à tout l'univers. C'étaient des jongleurs français qui sillonnaient les routes de ces beaux pays vénitien et lombard. Ils n'avaient pas été, d'ailleurs, sans s'apercevoir que le public italien ne comprenait pas aisément nos chansons de geste. Que firent-ils? Ils accommodèrent ces chansons à l'italienne ; ils firent en lombard ce qu'ils avaient fait en langue d'oc : ils traduisirent grossièrement leurs vers français en une espèce de charabia épouvantable, que les érudits de ce temps-ci appellent poliment du franco-italien ou du français italianisé.

Supposez, ami lecteur, que vous soyez un jour forcé de déclamer, dans une ville d'Italie, les plus beaux vers de notre Lamartine devant un auditoire qui ne comprenne point notre langue. Allez plus loin et supposez que, pour vous faire mieux entendre, vous ayez alors l'idée de remplacer les *e* muets par des *a*, etc. Voilà ce que firent les jongleurs français qui exploitaient l'Italie des XIIIe et XIVe siècles.

Mais les choses n'en demeurèrent point là.

Après les jongleurs vinrent les scribes, et après les scribes, les poëtes.

Certains scribes italiens, ayant à copier une œuvre française, la transcrivirent servilement, mais en y insérant des formes plus ou moins italianisées. Tel est le cas de l'*Aliscans*[1], de l'*Anseïs de Carthage*[2], de l'*Aspremont*[3], du *Foulques de Candie*[4] du *Gui de Nanteuil*[5], du *Renaud de Montauban*[6] et du *Roncevaux*[7].

D'autres Italiens (mais ceux-là méritent déjà le nom de versificateurs, et non plus celui de scribes) se sont plus librement donné carrière. Avec le texte français qu'ils ont sous les yeux, ils prennent plus de familiarités. Ils se croient, à cause de la rime, forcés de changer certains mots, et ils les changent ; ils ajoutent ou suppriment des vers ; ils commettent vingt autres modifications du même ordre. Tels sont, suivant quelques critiques, les poëmes renfermés dans ce célèbre manuscrit de Venise qui nous a conservé la *Berta de li gran pié*[8].

[1] Venise, Bibl. S.-Marc, fr. VIII. — [2] Paris, Bibl. nat. fr. 1598. — [3] Ibid. — [4] Venise, Bibl. S.-Marc, fr. XIX et XX. — [5] Ibid. fr. X. — [6] Ibid. fr. XVI. — [7] Ibid. fr. VI.

[8] Venise, Bibl. S.-Marc, fr. XIII. = A l'égard des poëmes qui sont renfermés dans ce manuscrit (*Berta*, *Bovo*, *Enfances Charlemagne*, *Enfances Roland*, *Enfances Ogier*, *Macaire*), trois systèmes sont aujourd'hui en présence. Suivant M. Rajna, « tous les poëmes de ce manuscrit sont des compositions franco-italiennes » (*Romania*, juillet 1803). D'après M. Guessard, au contraire, nous n'aurions ici affaire qu'à un compilateur, lequel se serait contenté de transcrire très-mal un original français (voy. la Préface de *Macaire*). Enfin, et d'après un troisième système, certains poëmes de ce manuscrit justifieraient l'opinion de M. Rajna, et certains autres celle de M. Guessard. Nous y reviendrons. = Quoi qu'il en soit, nous jugeons nécessaire de publier ici un spécimen de ce célèbre manuscrit de la Saint-Marcienne (fr. XIII) ; nous l'empruntons à la *Berta de li gran pié :*

E qui vora ste roman ascolter,
E por rason le vora adoter,
Pora oldire de qi la fo mer.
D'ele nasi Karlo li enperer
Qe po fu rois de tot li batister :
Mès avanti que lo aüst eu à governer,
Petito fantin ssen convene scanper.
El no fo tera qe l'olsase bailer :
A Saragoça cum Turchi et Escler
Li convene stare e demorer ;
Son per si li fo morto e Berta soa mer,
Qe du son frer le fe atoseger ;
Mais el ge fo un valant çivaler

D'autres enfin sont de vrais poëtes. Ils ne se contentent pas de défigurer, plus ou moins grossièrement, certains poëmes préexistants. Leurs devanciers ont chanté des poëmes français à l'italienne, les ont transcrits à l'italienne, les ont délayés à l'italienne. Eux, vont plus loin : ils composent, ils *trouvent* en français, et leurs poëmes, dont la langue est fortement italianisée, sont des œuvres absolument nouvelles. Telle est la *Prise de Pampelune*.

Est-ce à dire, néanmoins, que cette langue de la *Prise de Pampelune* soit réellement, comme on l'a prétendu, une véritable langue, un dialecte spécial? Est-ce qu'il a vraiment existé une langue franco-lombarde? Non ; l'auteur de la *Prise de Pampelune* était à peu près le seul qui se servît d'un tel langage. Et encore s'imaginait-il écrire en bon français[1].

Bref, voici un résumé de l'histoire de nos poëmes en Italie. « Des jongleurs les ont tout d'abord chantés en un baragouin moitié italien, moitié français; puis, des scribes les ont transcrits dans le même idiome ; puis, des versificateurs les ont modifiés selon le même système ; et enfin sont venus les poëtes, lesquels ont inventé, pensé et écrit en un français qu'ils ont inconsciemment teinté et pénétré d'italien. »

En résumé, pas de centre épique. qui soit digne de ce nom, en dehors des pays où l'on parlait les dialectes normand, français, picard et lorrain.

Suivant l'ordre chronologique et à ne compter que depuis la fin du XIe siècle, le premier de ces centres a

Qe mais nol volse deliquir ni laser :
E quello fu Morando de River.
E li rois Galafrio si le fe alever.
Avec Marsilio li fasoit mançer.
Ne vos pois tot li plais aquiter. Etc.

(*Berta de li gran pié*, ed. Mussafia, *Romania*, 1874, p. 341.)

[1] Voy. notre notice sur *Macaire* dans notre 1[re] édit., t. II, p. 524 et 525.

été l'anglo-normand. Mais le plus considérable et celui qui a le plus rayonné, c'est le français [1].

Les éditeurs de nos vieux poëmes doivent en ramener le texte au dialecte qu'a parlé l'auteur de chaque chanson et dans lequel il a *trouvé*.

Rien n'est plus difficile que ces questions de dialecte, quand il s'agit d'établir un texte critique.

Ce que l'éditeur doit s'efforcer de reconstruire, c'est le dialecte même que parlait l'auteur de la chanson, c'est l'idiome dans lequel il *trouvait*. Or, peu nous importe ici la date des différents manuscrits que nous pouvons avoir sous les yeux. Un manuscrit très-ancien, le plus ancien même de tous les manuscrits connus, peut fort bien avoir été écrit dans un dialecte qui n'est pas celui de l'auteur primitif. Deux ou trois ans après la composition d'un de nos Romans, un copiste lorrain a pu ramener à son propre dialecte le manuscrit original d'un poëte picard. Ce dernier manuscrit a disparu, c'est bien; mais il ne suit pas de là que le poëme doive être édité en lorrain. C'est en picard qu'il le faut publier [2].

La première de nos préoccupations scientifiques consiste donc à établir quelle a été la patrie, la véritable patrie du poëte. Il ne faut pas ici nous contenter d'à peu près, ni de preuves suspectes, ni de demi-preuves. Mais, une fois ce point bien éclairci, nous pouvons très-hardiment marcher en avant et publier en lorrain l'œuvre

[1] Nous donnerons, dans la *Table générale* qui terminera notre septième et dernier volume, une liste de nos poëmes classés suivant les dialectes de leurs manuscrits. Il nous suffira aujourd'hui de renvoyer nos lecteurs au *Roland* d'Oxford et au *Voyage à Jerusalem* pour leur donner l'idée du dialecte normand plus ou moins profondément altéré; de les renvoyer au manuscrit de la Bibl. nat. 19160 (*les Loherains*) pour le dialecte lorrain, à *Doon de Mayence* (ms. de Montpellier) pour l'orthographe picarde; etc., etc. Les textes « français » sont tellement nombreux, qu'il serait inutile d'en faire ici l'objet d'une indication particulière.

[2] « Rechercher le dialecte primitif du poëme est une des obligations du critique. Et c'est d'après le résultat de ce travail préparatoire qu'il doit, s'il a devant lui des manuscrits en dialectes différents, suivre, POUR CE QUI CONCERNE LE LANGAGE, celui qui représente le mieux la langue du poëte, sans qu'il soit aucunement obligé de suivre ce manuscrit pour les leçons et la critique du texte. » (Karl Bartsch, *Revue critique*, 1866, p. 52.)

première d'un Lorrain; en picard, celle d'un Picard; en français, celle d'un Français. Telle est la règle.

La tâche, je le sais, est des plus délicates; la connaissance approfondie de nos vieux dialectes est nécessaire à ceux qui osent aborder une telle entreprise : il y faudrait l'expérience d'un vieillard avec la précision d'un mathématicien, et les plus forts y ont parfois succombé.

Deux graves erreurs sont ici possibles, et même aisées. La première consiste à ignorer les lois d'un dialecte; et la seconde, à se tromper sur l'origine topographique du premier auteur de la chanson.

Une troisième méprise s'est quelquefois produite au sujet de la date originelle de tel ou tel dialecte. L'éditeur du *Saint Alexis*, M. Gaston Paris, n'y a peut-être pas échappé : et c'est à lui cependant que nous sommes principalement redevables de l'importation de cette méthode critique, de cette excellente méthode. Il a cru, il a affirmé que les deux dialectes français et normand n'ont pas été distincts ni indépendants durant une première phase de leur histoire. Et il a ajouté : « Ce n'est qu'à une époque, qui n'est pas antérieure au XII[e] siècle, que se sont manifestées certaines différences entre le langage des Français et celui des Normands[1]. » Mais, en vérité, où sont les preuves de ce dire? Il en faudrait de bien éclatantes pour nous faire adopter un système qui, tout d'abord, paraît contraire à ce qui s'est passé pour tous nos autres dialectes. Dès le premier moment de leur existence, ces dialectes ont eu certaines raisons d'être, qui ont immédiatement déterminé en eux cer-

[1] « La Neustrie, composée à peu près des mêmes provinces que j'ai énumérées tout à l'heure (et spécialement de l'Ile-de-France et de la Normandie), A EU ORIGINAIREMENT UN SEUL ET MÊME DIALECTE. Ce n'est qu'à une époque QUI N'EST PAS ANTÉRIEURE AU XII[e] SIÈCLE que se sont manifestées entre le langage des Français et celui des Normands certaines différences. » (*Vie de saint Alexis*, Introduction, p. 12.)

tains caractères spéciaux. Le dialecte normand n'a pas pu attendre, il n'a pas attendu plusieurs siècles pour naître tout à coup, un beau matin, sous l'empire d'influences qu'on ne nous indique pas, et que nous ne connaissons point. L'erreur de M. Gaston Paris a eu un résultat singulier : c'est qu'il a publié en dialecte de l'Ile-de-France un poëme qui, selon toutes les probabilités, avait été écrit en normand par un Normand [1].

Comment, dans la publication d'un texte épique, il convient

Je suppose qu'après de longues recherches, on soit enfin parvenu à déterminer, d'une manière exacte, quel

[1] Voyez le jugement de Paul Meyer sur le *Saint Alexis* de G. Paris, dans le *Rapport sur l'état actuel de la philologie des langues romanes* présenté en 1874 à la *Philological Society* de Londres : « M. Gaston Paris, dit-il, A CER» TAINEMENT DÉPASSÉ LA LIMITE OU S'ARRÊTE LA CERTITUDE ; mais il l'a fait sciem» ment, ce me semble, et uniquement pour rendre claire aux yeux l'application » des principes décrits dans l'*Introduction* de l'ouvrage. » (L. l., p. 428.) Cf. l'article de M. H. Nicol (pp. 332-45) : « *An Account of Gaston Paris's Method of editing in his* Vie de saint Alexis. » Le savant anglais regrette que « l'opinion » de l'éditeur, sous forme d'un texte constitué, se place entre l'esprit du lec» teur et la leçon des manuscrits » (*Romania*, III, 428). = Un exemple récent a prouvé le danger de ce système, lorsqu'il ne s'appuie pas sur des faits certains : M. Grœber a publié dans le *Romania* (II, p. 1 et suiv.) une prétendue édition critique de la *Destruction de Rome*, où il s'efforce de ramener au dialecte picard le seul texte connu de ce poëme, lequel est anglo-normand. Encore s'il avait uniformément traduit cet anglo-normand en picard ; mais il s'est contenté de tenter çà et là ce singulier essai. La raison qu'il en donne est des plus simples : « C'est qu'il ne connaît pas assez le dialecte » picard », et il ajoute qu' « il s'est contenté d'écarter de son texte les » normandismes et les anglicismes ». D'ailleurs, « la plupart de mes correc» tions (c'est lui qui parle) se fondent sur des expressions et des tournures de » phrases usitées en d'autres chansons de geste, et elles n'ont pas toutes le » même degré de probabilité » (l. l., p. 5). Voilà pourtant où l'on en arrive avec une méthode qui n'est pas sûre : « Ce funeste entraînement de l'exemple a » produit déjà son effet, dit M. Paul Meyer, et nous avons vu naguère un jeune » professeur allemand, connu par d'estimables travaux, porter sans façon une » main inexpérimentée sur le texte d'une courte chanson de geste, la *Destruc» tion de Rome*, qu'il publiait pour la première fois. L'imprudent éditeur, » s'étant persuadé, PAR DES MOTIFS INSUFFISANTS, que le poëme avait dû être » originairement composé en picard, s'est mis à traiter en conséquence la leçon » unique que nous en possédons, qui est anglo-normande. Le texte est sorti de » ses mains dans un état lamentable, ayant perdu presque tous ses caractères » anglo-normands, et en ayant gagné très-peu qui soient vraiment picards. Que » cette mésaventure serve d'avertissement aux philologues trop impatients. » *Sumite materiam...* » (*Transactions of the Philological Society for* 1873-1874 : *Rapport sur l'état actuel de la philologie des langues romanes*, p. 432.)

I PART. LIVR. II. CHAP. VI.

d'arriver à ces trois résultats : 1° la correction phonétique ; 2° la correction grammaticale ; 3° l'unité orthographique.

était, pour telle ou telle de nos chansons, le dialecte parlé et écrit par le poëte original. Je veux même aller plus loin, afin de préciser la thèse, et suppose que ce dialecte du manuscrit primitif était le dialecte normand.

Que nous reste-t-il donc à faire, si nous voulons éditer cette chanson normande ?

Il nous reste à la publier en dialecte normand.

Or, il peut arriver que nous ne possédions de ce vieux poëme qu'un seul manuscrit, écrit cent ans après l'original[1]. Il peut également arriver que ce manuscrit soit écrit en anglo-normand, par exemple, ou, pour parler plus net, en normand corrompu et défiguré. C'est le cas du *Roland*.

Eh bien ! il faut que nous examinions, une à une, chacune de ces formes corrompues et défigurées du seul manuscrit parvenu jusqu'à nous ; il faut que nous les reprenions en sous-œuvre ; il faut que nous les travaillions attentivement et que nous les ramenions, enfin, à la pureté du dialecte normand.

Notre texte du *Roland* offre ces deux traits caractéristiques de tous les ouvrages copiés en Angleterre : l'altération des règles de la déclinaison romane et la confusion perpétuelle entre les notations *é* et *ié*.

Donc, nous rétablirons partout les règles de la déclinaison indignement violées, et nous donnerons toujours une place spéciale à chacun des groupes *é* et *ié*.

Voici notre mot « douleur », qui reçoit plusieurs formes dans les textes du moyen âge. Les scribes de France l'écrivent *dolor*, et les scribes normands *dulur* ;

[1] Telle est, en ce cas, la règle générale, heureusement formulée par Bartsch : « Si l'éditeur n'a à sa disposition qu'un manuscrit et qu'il ne puisse savoir dans quel dialecte le poëte a écrit, il devra se conformer à la langue du manuscrit ; mais il est autorisé et même obligé de s'en écarter quand des indices CERTAINS lui prouveront que ce manuscrit ne reproduit pas la langue du poëme. » (Karl Bartsch, *Revue critique*, 1866, n° 52.)

mais notre écrivain du *Roland* a confondu partout les notations propres aux deux dialectes. Que ferons-nous? Nous adopterons partout la notation *u*, et imprimerons *dulur*, comme aussi *seignur*, *pur*, *tute*, *sun*, etc. Le labeur, vous le voyez, sera pénible et long; mais nous ne pouvons nous y soustraire.

Le même travail nous sera strictement imposé, si nous possédons plusieurs manuscrits de notre poëme, au lieu d'un seul. Parmi ces manuscrits, en effet, il peut s'en trouver quelqu'un où la langue de la chanson originale soit exactement reproduite. Mais alors même que, sur dix manuscrits parvenus jusqu'à nous, il n'y en aurait pas un seul à nous offrir cette reproduction du dialecte primordial, nous n'en serions pas moins autorisés à reconstruire le poëme selon ce dialecte.

Si nous avions l'absolue incertitude que telle chanson a été écrite en Lorraine, et que nous en possédions seulement trois manuscrits, — un écrit en normand et deux en français, — nous avons le droit et le devoir de ramener tous ces textes à leur forme première, à leur forme lorraine. Mais, encore un coup, une certitude absolue est ici rigoureusement nécessaire, et il ne faut rien laisser à l'hypothèse.

S'il nous était permis de tracer un plan aux futurs éditeurs de nos vieilles chansons, nous leur recommanderions volontiers de ne pas entreprendre une de ces éditions critiques sans avoir au préalable établi très-exactement et couché par écrit les lois du dialecte auquel ils ont la prétention de ramener leur texte. Avant de se mettre au travail, il convient qu'ils possèdent à fond toutes les règles de la phonétique qui est particulière à ce dialecte. Même, ils feront bien de commencer par dresser une table complète des assonances de leur chanson. Les assonances, en effet, sont un élément décisif pour

résoudre cent problèmes de prononciation et d'orthographe, et ces solutions peuvent passer pour certaines. Les mots placés en assonance à la fin d'un vers nous offrent nécessairement les formes les plus correctes au point de vue de la phonétique, et nous pouvons introduire hardiment ces formes excellentes dans toutes les autres parties de notre texte. Il est vrai que cette ressource manque aux éditeurs de nos Chroniques et de nos Romans en prose; mais ces éditeurs, eux aussi, doivent débuter par une étude attentive de la phonétique, et c'est ce qu'a dû faire M. de Wailly, quand il a donné cette édition de la *Vie de saint Louis*, qui est l'honneur de l'érudition française et le type d'un bon texte critique.

Nous voici donc arrivés à la correction en matière de phonétique.

Mais la phonétique ne suffit pas, et il faut que l'éditeur de nos vieux poëmes s'assimile encore leur grammaire. Si tel substantif ou tel adjectif est écrit au singulier, quand il doit porter les marques du pluriel, l'éditeur les doit rétablir. Il en est de même des verbes, qu'il faut remettre à leurs vrais temps et modes, comme aussi des participes et des pronoms. Ces corrections s'élèvent parfois à un nombre véritablement prodigieux, et il est tel vers où il ne faut pas modifier grammaticalement moins de trois ou de quatre mots. Nous avons ainsi corrigé plusieurs milliers de fautes dans le *Roland*, et M. de Wailly plusieurs milliers dans le *Joinville*.

Nous voici donc arrivés à la correction phonétique et à la correction grammaticale.

Mais nous pensons que l'on peut aller encore plus loin et avons voulu appliquer, dans la *Chanson de Roland*, le système de l'unité orthographique.

Il est vrai que l'orthographe n'existait pas au moyen âge. L'orthographe n'est qu'un contrat social en matière

d'écriture, et ce contrat n'a guère été signé qu'au temps de M. de Vaugelas[1].

Dans une seule et même charte, que dis-je? dans un seul et même vers d'un de nos vieux poëmes, le même mot nous est souvent offert sous plusieurs formes différentes. Or, parmi ces formes, il en est une qui, presque toujours, est scientifiquement préférable à toutes les autres : c'est celle-là que nous adopterons partout.

Mais, alors même que plusieurs de ces formes seraient également approuvables, nous ne courons aucun risque à faire un choix entre elles. Donc, nous ferons ce choix, et désormais, dans toute l'étendue de notre texte, nous imprimerons toujours ce mot de la même façon. C'est ainsi que nous procéderons pour tous les mots de notre poëme; c'est ainsi que nous conquerrons cette belle unité vers laquelle nous tendons[2].

Ce système, sans doute, ne peut être appliqué sérieusement que lorsqu'on a dressé le vocabulaire complet de son poëme. Mais nous ne reculerons pas devant cette tâche, et dresserons ce vocabulaire.

Y a-t-il quelques lacunes dans notre chanson, et sommes-nous forcés de les combler à l'aide d'autres manuscrits, qui n'appartiennent ni à la même époque, ni au même dialecte que le manuscrit original? Eh bien! nous comblerons ces lacunes en empruntant tant de couplets ou tant de vers à ceux de nos autres manuscrits qui ont

[1] S'il y a eu une orthographe quelconque au moyen âge, c'est l'orthographe latine, qui a plus ou moins persisté dans le français, mais qui n'a pas été sans subir elle-même plus d'une modification notable. — Voy. *Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge*, par Ch. Thurot. Cf. Paul Meyer, *Revue critique*, 1870, I, 218, 219.

[2] On peut objecter au système de l'unité orthographique ce fait incontestable qu'aucun manuscrit du moyen âge ne nous offre cette unité parfaite. La chose est certaine; mais il nous suffit que, dans notre texte unifié, chaque forme SOIT SCIENTIFIQUEMENT JUSTIFIABLE. D'ailleurs, les éditions paléographiques sont là, à défaut des manuscrits, pour donner au lecteur l'idée exacte des manuscrits eux-mêmes.

la même valeur; mais nous aurons soin, pour ne point tromper notre lecteur, d'imprimer ces additions en caractères spéciaux. Surtout nous ramènerons ces vers et ces couplets au dialecte du manuscrit primitif, et nous appliquerons ainsi, tout à la fois, le triple système de la correction phonétique, de la correction grammaticale et de l'unité orthographique[1].

C'est ce qu'on a fait pour l'*Iliade*, et (je le dis sans hasarder ici le moindre rapprochement entre ces deux chefs-d'œuvre) c'est ce qu'on est en droit de faire pour la *Chanson de Roland*.

[1] Tel est le plan que nous avons essayé de réaliser dans notre édition du *Roland*. Nous allons donner au lecteur une idée de ce travail en lui présentant, dans une première colonne, le texte brut du manuscrit d'Oxford et, dans une seconde, notre texte critique, établi d'après les principes que nous venons d'exposer en tout ce chapitre. Ce n'est pas un modèle que nous prétendons offrir. mais une citation que nous voulons faire pour éclairer une doctrine.

TEXTE D'OXFORD.

LX

Tresvait la noit, e apert la clere albe.
Li emperere mult fièrement chevalchet,
Par mi cel host suvent e menu reguarded :
« Seignurs barons, dist li emperere Carles,
Veez les porz e les destreiz passages,
Kar me jugez ki ert en la rere-guarde. »
Guenes respunt : « Rollanz, cist miens fil-
N'avez baron de si grant vasselage. » (lastre;
Quant l'ot li reis, fièrement le reguardet,
Si li ad dit : « Vos estes vifs diables;
El cors vos est entrée mortel rage.
E ki serat devant mei en l'ans-guarde? »
Guenes respunt : « Oger de Denemarche ;
N'avez barun ki mielz de lui la facet. » AOI.

LXI

Li quens Rollanz, quant il s'oït juger
Dunc ad parled à lei de chevaler :
« Sire parastre, mult vos dei aveir cher,
La rere-guarde avez sur mei jugiet ;
N'i perdrat Carles li reis ki France tient,
Men escientre, palefreid ne destrer,
Ne mul ne mule que deiet chevalcher.
Ne n'i perdrat ne runcin ne sumer,
Que as espées ne seit einz eslegiet. »
Guenes respunt : « Veir dites, jo l' sai bien. »

LXII

Quant ot Rollanz qu'il ert en la rere-guarde,
Irécment parlat à sun parastre :
« Ahi! culvert, malvais hom de put aire,
Quias le guant me caïst en la place,
Cume fist à tei le bastun devant Carle. » AOI.

LXIII

« Dreiz emperere, dist Rollanz le barun,
Dunez mei l' arc que vos tenez el poign ;

TEXTE CRITIQUE.

LX

Tresvait la noit, e apert la clere albe.
Li Emperere mult fièrement chevalchet,
Par mi cele ost suvent e menut guardet.
« Seignurs baruns, dist l'emperere Carles,
» Veez les porz e les destreiz passages ;
» Kar me jugiez k'iert en la rere-guarde. »
Guenes respunt : « Rollanz, cist miens fil-
» N'avez barun de si grant vasselage. » |lastre;
Quant l'ot li Reis, fièrement le reguardet,
Si li ad dit : « Vus estes vifs diables ;
» El' cors vus est entrée mortel rage.
» E ki serat devant mei en l'ans-guarde? »
Guenes respunt : « Ogiers de Danemarche.
» N'avez barun ki mielz de lui la facet. » AOI

LXI

Li quens Rollanz, quant il s'oït jugier,
Dunc ad parlet à lei de chevalier :
« Sire parastre, mult vus dei aveir chier ;
» La rere-guarde avez sur mei jugiet ;
» N'i perdrat Carles, li reis ki France tient,
» Mien escientre, palefreid ne destrier,
» Ne mul ne mule que deiet chevalchier,
» Ne n'i perdrat ne runcin ne sumier,
» Que as espées ne seit einz eslegiet. »
Guenes respunt : « Veir dites, jo l' sai bien. » AOI.

LXII

Quant ot Rollanz qu'iert en la rere-guarde,
Irécment parlat à sun parastre :
« Ahi! culvert, malvais hum de put aire.
» Quias li guanz me caïst en la place,
» Cum fist à tei li bastun devant Carle ! » AOI.

LXIII

Li quens Rollanz *en apelet Carlun* :
« Dunez-mei l' arc que vus tenez el' puign.

Ce système n'est rigoureusement applicable qu'à un petit nombre de monuments de notre langue et de notre épopée nationales.

Je ne prétends pas, d'ailleurs, qu'il soit nécessaire d'appliquer à toutes les œuvres littéraires du moyen âge un système aussi compliqué, et parfois aussi difficile. Mais enfin le temps n'est pas éloigné où le Villehardouin, le Joinville et le *Roland* vont décidément passer à l'état de classiques, où ils vont être mis aux mains de nos enfants, et où l'on demandera, au baccalauréat comme aux examens de l'Hôtel de ville, l'explication d'un certain nombre de vers du XI[e] siècle. Puis donc qu'on va les faire servir à un usage aussi auguste, il importe que nos « classiques français du moyen âge »

TEXTE D'OXFORD.

Men escientre, ne l'me reproverunt
Que il me cheded cum fist à Guenelun
De sa main destre quant reçut le bastun. »
Li empereres en tint sun chef enbrunc,
Si duist sa barbe e detoerst sun gernun,
Ne poet muer que des oïlz ne plurt.

LXIV

Anprès iço i est Neimes venud;
Meillor vassal n'out en la curt de lui,
E dist al rei : « Ben l'avez entendut,
Li quens Rollanz il est mult irascut.
La rere-guarde est jugée sur lui;
N'avez baron ki jamais la remut.
Dunez li l'arc que vos avez tendut,
Si li truvez ki très bien li aïut. »
Li reis li dunet, e Rollanz l'a reçut.

LXV

Li empereres apelet ses niés Rollant:
« Bel sire niés, or savez veirement,
Demi mun host vos lerrai en present;
Retenez les, ço est vostre salvement. »
Ço dit li quens : « Jo n'en ferai nient.
Deus me cunfunde, se la geste en desment !
.Xx. milie Francs retendrai ben vaillanz.
Passez les porz trestut soürement :
Ja mar crendrez nul hume à mun vivant. » AOI.

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

LXVII

Li quens Rollanz est muntet el destrer.
Cuntre lui vient sis cumpainz Oliver,
Vint i Gerins e li proz quens Gerers,
E vint i Otes, si i vint Berengers,

TEXTE CRITIQUE.

» Mien escientre, ne l' me reproverunt
» Que il me chéet cum fist à Guenelun
» De sa main destre, quant reçut le bastun. »
Li Emperere en tint sun chief enbrunc:
Si duist sa barbe e detoerst sun gernun;
Ne poet muer que de *ses* oilz ne plurt. AOI.

LXIV

Enprès iço, i est Naimes venuz :
Meillur vassal n'out en la curt de lui,
E dist à l' Rei : « Bien l'avez entendut;
» Li quens Rollanz il est mult irascuz :
» La rere-guarde est jugiée sur lui;
» N'avez barun ki jamais la remut.
» Dunez li l'arc que vus avez tendut,
» Si li truvez ki très bien li aïut. »
Li Reis li dunet, e Rollanz l'ad reçut. AOI.

LXV

Li Emperere *ad* apelet Rollant :
« Bels sire niés, or savez veirement,
» Demi mun ost vus lerrai en present;
» Retenez les, c'est vostre salvement. »
Ço dit li quens : « Jo n'en ferai nient.
» Deus me cunfundet, se la geste en desment
» Vint milie Francs retiendrai bien vaillanz.
» Passez les porz trestut soürement:
» Ja mar crendrez nul hume à mun vivant. »
AOI.

LXVI

Li quens Rollanz est muntez sur un munt.
Vestit sa brunie, ja meillur ne vist hum,
Lacet sun helme ki fut faiz pur barun.
Ceint Durendal dunt ad or est li punz,
A l' col se mist un escut peint à flurs.
Ne voelt munter se sur Veillantif nun.
Tient sun espiet, blancs est li gunfanun,
Les renges d'or li batent jusqu'à l' punt.
Or verrat hum ki l'amerat o nun.
Dient Franceis : « E nus vus i sivrum. »
AOI.

LXVII

Li quens Rollanz est muntez el' destrier.
Cuntre lui vient sis cumpainz Oliviers;
Vint i Gerins e li pruz quens Geriers,
E vint i Otes, si i vint Berengiers,

offrent une pureté de texte à l'abri de tout reproche et cette uniformité de notation orthographique sans laquelle les jeunes intelligences ne parviendront jamais à les aimer. Il faut en fixer la langue, le rhythme, la forme. Est-ce que les grammairiens et les rhéteurs grecs ne se sont pas livrés à un travail analogue sur Homère? Et pourquoi les éditeurs de nos chansons témoigneraient-ils moins d'amour aux premiers monuments de notre poésie nationale?

TEXTE D'OXFORD.	TEXTE CRITIQUE.
E vint Jastors e Anseïs li velz,	E vint Sansun e Anseïs li vielz ;
Vint i Gerart de Rossillon li fiers,	Vint i Gerarz de Russillun li fiers ;
Venuz i est li riches dux Gaiiers.	Venuz i est *li Guascuinz Engeliers.*
Dist l'arcevesque : « Jo irai par mun chef! »	Dist l'Arcevesques : « Jo irai par mun chief. »
— « E jo od vos, ço dist li quens Gualters,	— « E jo od vus, ço dist li quens Gualtiers. »
Hom sui Rollant, je ne li dei faillir. »	« Hum sui Rollant, jo ne le dei *laissier.* »
Entre s'eslisen .xx. milie chevalers. AOI.	Entre s'eslisent vint milie chevaliers. AOI.
LXVIII	LXVIII
Li quens Rollanz Gualter del Hum apelet :	Li quens Rollanz Gualtier de l' Hum apelet :
« Pernez mil Francs de France nostre tere,	« Pernez mil Francs de France nostre tere,
Si purpernez les deserz e les tertres,	» Si purpernez les destreiz e les tertres,
Que l'emperere nisun des soens n'i perdet. »	» Que l'Emperere nisun des soens n'i perdet. »
Respunt Gualter : « Pur vos le dei ben faire. »	Respunt Gualtiers : « Pur vus le dei bien faire. »
Od mil Franceis de France la lur tere	Od mil Franceis de France la lur tere,
Gualter desrenget les destreiz e les tertres ;	Gualtiers desrenget les destreiz e les tertres ;
N'en descendrat pur malvaises nuveles,	N'en descendrat pur malvaises nuveles,
Enceis qu'en seient .vii. c. espées traites.	Enceis qu'en seient set cenz espées traites.
Reis Almaris del regno de Belferne	Reis Almaris de l' regne de Belferne
Une bataille lur livrat le jur pesme. AOI.	Une bataille lur livrat le jur pesme... AOI.
	LXIX
. . . .	*En Rencesvals si est Carles entrez.*
. . . .	*L'ans-guarde fist li dux Ogiers, li ber :*
. . . .	*De cele part ne lur estoet duter.*
. . . .	*Rollanz remeint pur les altres guarder,*
. . . .	*E Oliviers, e tuit li duze Per,*
. . . .	*Des Francs de France vint milie bacheler.*
. . . .	*Bataille avrunt, or pitiet en ait Deus !*
. . . .	*Guenes le sout, li fel, li parjurez :*
. . . .	*N'ad tant de coer que s'en poisset celer.* AOI.
LXX	LXX
Halt sunt li pui, li val tenebrus,	Halt sunt li pui *e* li val tenebrus,
Les roches bises, les destreiz merveillus.	Les roches bises, li destreit merveillus.
Le jur passerent Franceis à grant dulur,	Le jur passerent Franceis à grant dulur :
De .xv. liues en ot hom la rimur.	De quinze liwes en ot hum la rumur.
Puis que il venent à la tere majur,	Pois que il vienent à la Tere Majur,
Virent Guascuigne la terre lur seignur,	Virent Guascuigne la tere lur seignur.
Dunc le remembret des fius e des honurs	Dunc lur remembret des fieus e des honurs
E des pulceles e des gentilz oixurs :	E des pulceles e des gentilz uixurs :
Cel n'en i ad ki de pitet ne plurt.	Cel n'en i ad ki de pitiet ne plurt.
Sur tuz les altres est Carles anguissus,	Sur tuz les altres est Carles anguissus :
As porz d'Espaigne ad lesset sun nevold,	As porz d'Espaigne ad laissiet sun nevuld.
Pitet l'en prent, ne poet muer n'en plurt. AOI.	Pitiet l'en prent, ne poet muer n'en plurt. AOI.

CHAPITRE VII

DE LA VERSIFICATION DES CHANSONS DE GESTE ET, A CE PROPOS, DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE ET DE SES ORIGINES[1]

Origines premières de la versification française.

La « versification » française est d'origine latine : cette proposition est depuis longtemps passée à l'état d'axiome. Mais c'est peut-être, dans cet ordre d'idées, le seul point

[1] **NOTE SUR LA VERSIFICATION RHYTHMIQUE EN GÉNÉRAL, ET SUR CELLE DES CHANSONS DE GESTE EN PARTICULIER.** — ÉTAT DE LA QUESTION. Deux doctrines se trouvent aujourd'hui en présence : M. Gaston Paris a développé l'une dans sa *Lettre à M. Léon Gautier sur la Versification latine rhythmique* (1866); nous avons exposé l'autre dans notre thèse sur l'Histoire de la versification latine au moyen âge (1855), dans notre *Introduction* aux *Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor* (1858) et surtout dans le Cours que nous avons professé à l'École des chartes, en 1866, sur l'Histoire de la poésie latine. = Or, nos théories pouvaient alors se résumer en cette proposition : « C'est à » force de déformer la versification antique, fondée sur le mètre ou sur la » quantité, qu'on est parvenu à la transformer en la versification moderne » fondée sur le nombre des syllabes et l'assonance. » Les théories de M. Gaston Paris, au contraire, pouvaient et peuvent encore se condenser en ces trois propositions : « L'accent est un élément essentiel de toute versification rhythmi- » que. — La versification rhythmique latine dérive au moyen âge de la versi- » fication rhythmique ou populaire des Romains, et elle n'a rien emprunté à leur » versification métrique. — Il en est de même de la versification française : » elle doit tout au système rhythmique, et ne doit rien aux mètres latins. » Nous allons, en ce moment, traiter la question à nouveau pour prendre position entre notre ancienne opinion et les idées de M. Gaston Paris. Il ne nous coûte pas d'avouer que, jusqu'ici, nous n'avions pas donné à l'accent tonique la place qu'il mérite et qui est certainement la première. Mais nous nous empressons d'ajouter que, si la versification rhythmique du moyen âge a emprunté ses principes (l'accent, le syllabisme et l'assonance) à la vieille versification populaire des Latins, elle a emprunté ses types, ou les proportions de ses vers, à cette versification savante de l'ancienne Rome qui, depuis le IVe siècle de notre ère, s'est de plus en plus modifiée ou transformée sous l'influence de la poésie populaire. Telle est la doctrine que nous allons développer en une série de propositions scientifiques où nous répéterons à dessein, sous une forme plus aride, les idées qui sont plus vivement exprimées et défendues dans le texte même du présent chapitre. = Cet exposé se divise de lui-même en quatre parties : « I. De la versifica-

sur lequel tous les érudits soient véritablement d'accord.

Il y a eu, en effet, deux versifications latines, comme il

» tion rhythmique en général. — II. De la versification rhythmique des Romains » depuis leur origine jusqu'au IVe siècle de l'ère chrétienne. — III. De la versifica- » tion rhythmique latine au moyen âge. — IV. De la versification française, et » spécialement de celle de nos Chansons de geste. » Nous entrons immédiatement en matière. — I. DE LA VERSIFICATION RHYTHMIQUE EN GÉNÉRAL. = 1° *Les éléments de la versification rhythmique sont : a. l'Accent tonique; b. le Syllabisme (ou la numération des syllabes), et c. l'Assonance.* Cette proposition a été nettement démontrée, en ce qui concerne l'accent, par M. Gaston Paris (*Lettre à M. Léon Gautier*, pp. 6 et ss.), et longuement développée, quant au syllabisme et à l'assonance, dans notre Cours d'Histoire de la poésie latine (2e et 3e leçons). Cf. Vincent, « Quelques mots sur la musique et la poésie anciennes », 1854, et B. Julien, « De quelques points des sciences dans l'antiquité », 1851. = 2° *Les deux premiers de ces éléments se retrouvent dans la plupart des systèmes rhythmiques, mais le troisième ne semble pas rigoureusement nécessaire pour constituer un rhythme.* Cf. l'abbé Van Drival, qui, dans ses « Formes primitives de la poésie chez les peuples anciens » (*Annales de philosophie chrétienne*, 1868, I, p. 42, 13, 152, 232, 356, 447; II, p. 20, 179, 183, 258), exagère l'influence du syllabisme au détriment de l'accent. = 3° *Toute poésie primitive a été chantée.* Thèse depuis longtemps démontrée et, particulièrement, en ce qui touche les Grecs, les Romains, les Celtes et les Germains. Il suffit de rappeler ici les mots grecs : 'Ωδή, ᾄδω, προςωδία, ainsi que les fonctions des aèdes et des rhapsodes; les premiers vers connus des Romains, qui ne sont que des cantiques ou des chansons; les bardes des Gaulois; le « canitur barbaras inter gentes » de Tacite peignant les Germains, et, enfin, le caractère essentiellement musical des premiers monuments de la poésie française, de la « cantilène de sainte Eulalie », de la « Vie de saint Léger » et de la « Passion », qui sont de véritables complaintes, et enfin, de nos premières Chansons de geste. = 4° *La première forme que reçoive la poésie primitive, c'est le rhythme, et non pas le metre.* C'est ce qui résulte, sans une seule exception, de tous les documents publiés jusqu'à ce jour. Il importe de rappeler ici que l'élément essentiel du rhythme est l'accent avec la numération des syllabes, et que l'élément essentiel du mètre est la « quantité » ou le prolongement de la voix sur telle ou telle syllabe. Mais, comme nous le verrons plus loin, le mètre n'est qu'un rhythme perfectionné, un rhythme savant, et c'est dans ce sens qu'il faut entendre les mots de saint Augustin (*De musica*, III, II) : « Quocirca omne metrum rhythmus; non omnis rhythmus etiam metrum est. » = 5° *Le rhythme, à l'origine, est « l'assemblage de plusieurs temps qui gardent entre eux un certain ordre en de certaines proportions ». En d'autres termes, il est fondé sur la mesure du temps et règle à la fois la parole, le chant, la danse.* La précédente définition est d'Aristide Quintilien en son « Traité de la musique », et cet écrivain grec du second siècle passe pour le meilleur rhythmicien de toute l'antiquité. Cf., pour la seconde partie de la proposition, le mot de Quintilien : « Metrum in verbis modo; rhythmus etiam in corporis motu est. » (IX, 4.) = 6° *Un certain nombre de syllabes forme une phrase rhythmée. Dans cette phrase rhythmée, un certain nombre de pauses ou temps d'arrêt sont déterminés par un « temps levé » de la danse, par une élévation de la voix, par une « arsis » sur telle ou telle syllabe accentuée. Sur chaque phrase ainsi rhythmée peuvent être ajustées parallèlement une ou plusieurs autres phrases rhythmées, lesquelles sont chantées, dansées et coupées exactement de la même façon.* Pour plus de clarté, on peut, avec les anciens rhéteurs, donner le nom de « *distinctio* » à la phrase rhythmique, et celui de « *clausula* » à l'assemblage de plusieurs

a deux langues latines : le *sermo plebeius*, d'une part, et le parler littéraire, de l'autre. Les Romains ont pos-

phrases ou de plusieurs « *distinctiones* » semblablement coupées. M. G. Paris a développé, ainsi qu'il suit, les propositions que nous venons de formuler : « La versification rhythmique est essentiellement syllabique, et les vers qui se correspondent ont toujours le même nombre de syllabes. Elle est presque exclusivement strophique, et l'unité rhythmique s'y fractionne en plusieurs distinctions ou vers dont l'assemblage régulier forme une strophe. » Il convient cependant d'ajouter que le parallélisme en question n'existe point dans la poésie de tous les peuples. = 7° *Le mètre n'est qu'une espèce de rhythme, un rhythme perfectionné ou discipliné. L'accent y persiste; mais l'élément dominant est la longueur ou la brieveté des syllabes. L'accent, d'ailleurs, peut se combiner avec la quantité : car l'accent est une élévation, et la mesure un prolongement de la voix.* Pour mieux comprendre cette proposition et comment l'accent peut se combiner avec la mesure, il suffit d'assimiler les longues et les brèves de la quantité antique aux blanches et aux noires de notre notation musicale et, d'autre part, de représenter chaque syllabe accentuée par une note plus élevée dans la gamme. Cf., pour la première partie de la définition, le chapitre IV de la *Poétique* d'Aristote : « Metra partes rhythmorum esse manifestum est. » = 8° *En résumé, le vers rhythmique est l'assemblage d'un nombre fixe de syllabes dont certaines doivent être accentuées.* Cette définition, qui est de M. G. Paris, est plus complète que les définitions du vers latin rhythmique : « Consona paritas syllabarum sub certo numero comprehensarum » (*Ars rhythmicandi*, du XIII° siècle, publié par Wright, en ses *Reliquiæ antiquæ*, I, p. 30), et du vers français : « L'homophonie de deux syllabes accentuées. » — II. DE LA VERSIFICATION RHYTHMIQUE DES ROMAINS, DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'AU IV° SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE. = 9° *Les Romains n'ont possédé longtemps qu'une versification rhythmique.* Que les Romains aient possédé une poésie antérieure aux essais métriques d'Ennius, c'est ce qui est attesté par Caton que Cicéron cite deux fois (*Tusculan.*, l. IV, cap. II, édit. Lemaire, XVI, 352, et *Brutus*, cap. XIX, édit. Lemaire, VII, 475) et qui fait allusion à certains chants, très-anciens, « de clarorum virorum virtutibus ». Denys d'Halicarnasse (c. 79) parle des hymnes nationales des vieux Romains : Ὡς ἐν τοῖς πατρίοις ὕμνοις ὑπὸ Ῥωμαίων ἔτι καὶ νῦν ᾄδεται. Cicéron (*Brutus*, l. l.) regrette vivement que certains de ces chants aient disparu, et s'écrie : « Utinam exstarent illa carmina! » = Quant à la nature exacte de ces vers, on sait seulement qu'ils s'appelaient « saturniens », et ce mot semble avoir simplement signifié « très-vieux ». C'est le nom que leur donne Valerius Flaccus, cité par Festus : « Versus antiquissimi... Saturnii appellantur. » Horace s'irrite contre cette versification barbare : « Horridus ille — Defluxit numerus Saturnius, et grave virus — Munditiæ pepulère; sed in longum tamen ævum — Manserunt, hodieque manent vestigia ruris. » (*Epist.* II, I, v. 157-160.) Tite-Live est plus modéré, mais encore sévère, en parlant des fescennins ou vers chantés aux noces : « Non, sicut ante, fescennino versu similem, incompositum temere ac rudem versibus alternis jaciebant. » (Lib. VII, édit. Lemaire, CIX, 336.) Servius parle de ces vers, « saturnio metro compositis, quæ, ad rhythmum solum, vulgares componere consueverant ». Et Attilius Fortunatianus (*De metris*, cap. VIII) cite ces « incondita carmina », dont il dit : « Sunt versus quibus antiqui usi sunt, non observata lege, nec uno genere custodito inter se versus. » = De tout ce qui précède, il est permis de conclure que les saturniens primitifs n'avaient rien de métrique (non observata lege, carmina incondita, ad rhythmum composita, horrida), et la vérité, sur ce point délicat, a été fort heureusement exprimée par Quintilien disant : « Poema nemo dubitaverit imperito quodam metro et aurium mensura

sédé, de toute antiquité, certains vers populaires et rhythmés ; mais ils ont possédé, plus tard, tout un système

et similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum » (IX, cap. IV, § 115). Ces vers étaient assurément syllabiques (cf. Van Drival, *Annales de philosophie chrétienne*, 1868, p. 151) ; mais on peut aller plus loin, et d'après les mots « versibus alternis » qui sont également employés par Horace (*Epist.* II, I, 146) et par Tite-Live, affirmer que, dans certains cas, ces vers avaient, deux par deux ou trois par trois, le même nombre de syllabes et les mêmes pauses intérieures. C'était, suivant nous, un véritable parallélisme, et tout nous permet de formuler la proposition suivante : = 10° *Les premiers vers rhythmiques des Romains étaient accentués et syllabiques. Il est probable qu'on les accouplait parfois et qu'ils avaient, dans une seule et même « clausula », le même nombre de syllabes avec les mêmes pauses intérieures.* (Voy. le raisonnement à l'appui de la proposition précédente.) = 11° *C'est Ennius et son école qui semblent avoir introduit les mètres grecs à Rome ; mais jamais, chez les Romains, cette métrique d'emprunt n'a jamais rien eu de populaire, et elle est uniquement demeurée le partage des lettrés.* Voy. le célèbre passage d'Horace : « Græcia capta ferum victorem cepit, et artes — Intulit agresti Latio. Sic horridus ille — Defluxit numerus Saturnius », etc. M. Gaston Paris fait ici ce commentaire : « La quantité, on peut le dire avec assurance, n'a jamais été assez fortement sentie par le peuple romain pour qu'il en fît la base de sa versification. » (*Lettre à M. L. Gautier*, p. 28.) = 12° *On continua toujours de chanter, parmi le peuple romain, les vieux vers syllabiques ou rhythmiques ; mais il ne nous reste qu'un très-petit nombre de ces vers qui étaient à la poésie métrique ce que le « sermo plebeius » était à la langue littéraire ou savante.* Cf. les exemples donnés par Van Drival (l. l., 146-151) et ceux de G. Paris, qui, par malheur, peuvent également se rapporter également au mètre trochaïque (p. 24 et ss.). Notez, tout d'abord, ces trois vers que chantaient les soldats de César en suivant son char de triomphe : « Cæsar Gallias subegit, Nicomedes Cæsarem : — Ecce Cæsar nunc triumphat, qui subegit Gallias ; — Nicomedes non triumphat qui subegit Cæsarem. » Et, plus loin, ce chant de la VI° légion sous Aurélien : « Mille Francos, mille semel Sarmatas occidimus ; — Mille, mille, mille, mille, mille Persas quærimus. » M. G. Paris ajoute : « La versification populaire, méprisée et obscure au temps de la grandeur romaine, conservée à peine en quelques fragments par des écrivains amateurs d'anecdotes, acquit avec le christianisme un domaine immense et une inspiration nouvelle. » C'est ce que nous allons démontrer. = 13° *Au IV° siècle après Jésus-Christ, tel était donc l'état de la poésie dans l'Empire : les soldats et les campagnards chantaient des vers rhythmés, fondés sur l'accent et sur le syllabisme, peut-être même assonancés. Les lettrés, au contraire, se plaisaient en des vers savants ou métriques, fondés sur la mesure ou sur la quantité. Cependant l'Eglise catholique était à la veille d'introduire dans sa liturgie le chant des hymnes ou des cantiques latins. Or, ces cantiques devaient, avant tout, offrir un caractère profondément populaire, et le mètre n'était pas de nature à donner satisfaction à ces nécessités de la liturgie. De là la victoire future, la victoire prochaine du rhythme et de la versification rhythmique.* Pour le développement de ces différentes propositions, voy. le commentaire des §§ 12 et 14. — III. DE LA VERSIFICATION RHYTHMIQUE LATINE AU MOYEN AGE. = 14° *A la fin du IV° siècle, deux versifications sont toujours en présence : l'une métrique, à l'usage des lettrés ; l'autre rhythmique, à l'usage des ignorants. C'est alors que sont chantées les premières hymnes, et la création de ce genre nouveau de poésie populaire exerce sur-le-champ une influence décisive sur les destinées de la versification latine.* Parmi les critiques, les uns font honneur à

de vers savants, de vers littéraires, de vers métriques.

Auquel de ces deux systèmes notre versification doit-

saint Hilaire de Poitiers († 367) et les autres à saint Ambroise († 397) de l'introduction des hymnes dans l'Église : il est certain que la tentative de saint Ambroise eut de plus considérables résultats. C'était en 386, à Milan. L'impératrice Justine, séduite par les Ariens, poursuivait de sa haine tous les catholiques. « Le peuple fidèle, dit saint Augustin, veillait toutes les nuits dans la » basilique, prêt à mourir pour son évêque. Et c'est alors qu'il fut ordonné » que l'on chanterait des hymnes selon la coutume d'Orient, dans la crainte » que le peuple ne succombât au chagrin ou à l'ennui. Cet usage a persisté » jusqu'à nos jours. » Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, et quel qu'ait été le premier introducteur de cette poésie nouvelle, elle devint rapidement populaire, et les plus grands esprits ne crurent pas déroger en composant, comme saint Grégoire, des hymnes nouvelles à l'imitation de celles de saint Hilaire et de saint Ambroise. Or, sur ces hymnes primitives dont nous possédons encore un certain nombre, il y a lieu de faire les observations suivantes : 1° Les hymnes de saint Ambroise et de ses imitateurs sont très-certainement métriques. Les plus nombreuses, dont l' « Æterne rerum conditor » est le type, sont écrites en iambiques dimètres; d'autres, comme le « Nocte surgentes vigilemus omnes », de saint Grégoire, sont en strophes saphiques-adoniques, etc. Bref, le fait de cette métricité des hymnes est d'une évidence incontestable et incontestée. = 2° Chacune de ces hymnes est divisée en un certain nombre de strophes ou couplets, lesquels sont exactement chantés sur les mêmes notes musicales. Or, à chaque syllabe correspond toujours une seule note. D'où la nécessité de donner à chaque couplet le même nombre de syllabes, si l'on veut qu'ils puissent être chantés de même. Et non-seulement à chaque couplet, mais à chaque vers. Arevalo dit à ce propos : « Multi, cum desperarent, servatis regulis, sensum pietati accommodari posse, illam tenuerunt viam ut numerum syllabarum, qui cantui idoneus est, retinerent, metricas leges penitus contemnerent. » (*Hymnodia Hispanica*, p. 114.) Et Martin Gerbert ajoute ici cette observation capitale : « Cernimus in antiqua hymnorum melodia nobis relicta, et jam suo tempore ex officio feriali Radulphus, hymnos feriales Romano usu unicam et facilem habere notam. Quod intelligendum est ut singulis notis sua respondeat syllaba sine neumarum interstinctione, plurium scilicet notarum in unius syllabæ tractu. » (*De musica sacra*, I, p. 111.) En résumé, les poëtes chrétiens se trouvèrent alors en présence de ces deux faits : « Une seule note de musique correspond à chaque syllabe de leur poëme », et « tous les couplets de leurs hymnes sont, vers par vers, chantés sur la même musique ». Evidemment, ils étaient forcés d'en arriver au syllabisme; ils ne pouvaient y échapper; ils reculaient en vain. Comment se tirer d'affaire? En réduisant chacun des mètres antiques au même nombre de syllabes (ce qui était possible); en n'employant plus, dans l'iambique dimètre par exemple, l'anapeste, qui répondait à trois syllabes, au lieu de l'iambe, qui en embrassait deux, etc., etc. C'est ce qu'ils firent. L'iambique dimètre désormais eut toujours huit syllabes : il en fut ainsi de tous les autres mètres, et le syllabisme triompha partout. C'était un acheminement au rhythme. = 3° L'élision n'est plus observée, et la poésie des hymnes fourmille de hiatus qui, à cause du chant, n'ont rien de blessant pour l'oreille ni de déraisonnable pour l'esprit : « Splendore mane instruis. — Effecti ipsi cælibes. — Cœli fenestra facta es. — Lactasti sacro ubere. — Absitque actus noxius », etc. Nous nous approchons sensiblement du rhythme. = 4° Les syllabes accentuées peuvent avoir désormais la valeur des syllabes longues, et c'est un fait qui a été attesté par les métriciens anciens et modernes. Or, ce fait, d'abord assez rare, se généralise de plus en plus :

elle se rapporter? Est-elle d'origine savante ou populaire? Est-elle fondée sur le rhythme ou sur le mètre?

« Lucem fides inveniat, — Ignosce tu criminibus. — Diversa rapiant loca. — Plasmator hominis Deus. — Suspensus est patibulo. » (Cf. le livre récent de l'abbé Pimont sur les hymnes du Bréviaire romain, p. XCI, etc.) = 5° L'assonance, enfin, s'introduit dans ces mètres savants, et elle y fait des progrès de plus en plus rapides, de plus en plus profonds. Dans l'hymne « Veni, Redemptor gentium » que les critiques attribuent unanimement à saint Ambroise, huit ou neuf vers seulement, sur vingt-huit, sont assonancés. Dans la pièce « Æterne rerum conditor », la proportion est à peu près la même. Dans le « Jam surgit hora tertia », quatorze vers, sur trente-deux, subissent l'assonance finale. Dans le « Somno refectis artubus », sur seize vers, douze ou treize sont assonancés. Pour passer aux hymnes qui sont attribuées par quelques critiques seulement à saint Ambroise, on peut noter, dans le « Lucis creator optime », dix assonances finales sur seize vers; dans le « Magnæ Deus potentiæ », douze sur seize; mais enfin, dans le « Jam lucis orto sidere », la révolution paraît décidément accomplie. Prudence est l'auteur d'une réaction contre l'assonance; mais, après lui, elle reprend sa marche victorieuse. Dans l'hymne « A solis ortu cardine » (qu'elle appartienne ou non à Sedulius), plus de soixante vers sur quatre-vingt-douze présentent l'homophonie finale. Dans les pièces attribuées à saint Fortunat : « Vexilla regis prodeunt », « Agnoscat omne sæculum », « Quem terra, pontus, æthera », et dans « l'Audi benigne conditor », qui est certainement de saint Grégoire le Grand, la proportion des vers assonancés est environ de la moitié. C'est en vain qu'une nouvelle réaction se produit sous Charlemagne : la poésie chantée ne peut plus se passer de l'assonance, et l'assonance triomphe complétement aux IX[e] et X[e] siècles. (Voy. dans le ms. de la Bibl. nat. lat. 1154, les « Versus Gotiscalci », etc.) = Les cinq observations qui précèdent et qui sont fondées sur des milliers d'exemples prouvent incontestablement l'influence de la versification rhythmique sur la versification métrique. Mais elles ne mettent que plus vivement en lumière ce fait primordial, à savoir : « que saint Ambroise et ses imitateurs se sont véritablement servis des mètres latins, et que ces mètres (si transformés qu'on les suppose sous l'action de la poésie populaire) sont demeurés les types des vers nouveaux ». Et c'est le résultat de toutes ces observations que nous formulerons dans les propositions suivantes : = 15° *Les premieres hymnes doivent être considérées comme des cantiques profondément populaires et qui n'entrerent que beaucoup plus tard dans le corps de la liturgie officielle. Composées tout d'abord en vers métriques, elles subirent peu à peu les modifications suivantes :* a. *les couplets et les vers y furent ramenés au même nombre de syllabes;* b. *les élisions n'y furent plus observées;* c. *les syllabes accentuées y reçurent la même valeur que les longues, et enfin,* d. *l'assonance y pénétra victorieusement et ses progrès y furent de plus en plus marqués.* = 16° *C'est ainsi que les éléments essentiels de la versification rhythmique (l'accent, le syllabisme et l'assonance) triomphèrent dans une versification qui était évidemment d'origine métrique. C'est ainsi, en d'autres termes, que ces éléments furent victorieusement introduits en des vers qui appartenaient certainement à la nomenclature des anciens vers métriques et qui (ramenés au même nombre de syllabes, accentués et assonancés) devinrent les types ou les étalons de la versification rhythmique. C'est ainsi qu'un mètre déformé peut se transformer en un rhythme.* = 17° *Le type ou l'étalon du vers latin rhythmique de huit syllabes à pénultième brève, c'est l'iambique dimètre ainsi modifié; le type du vers latin rhythmique de quinze syllabes, c'est le « septenarius » trochaïque; le type du vers latin rhythmique à dix syllabes, c'est le dactylique trimètre hypercatalectique; le type du vers*

C'est ce que nous allons rapidement examiner.

La question, en effet, est loin d'être étrangère à notre

latin rhythmique à douze syllabes, c'est l'antique asclépiade, etc. Il convient d'ajouter que quelques rhythmes latins, tels que le vers à treize syllabes : « *Ave Sancti Spiritus fecundata rore* », *ou* « *Mihi est propositum in taberna mori* » *(ce rhythme est surtout celui de la poésie satirique des clercs), ont pu dériver directement des anciens rhythmes populaires ou, plutôt encore, être uniquement fabriqués d'après le système rhythmique, sans avoir en latin aucun type métrique.* Nous nous rapprochons ici du système de M. G. Paris. = 18° *La seule modification importante qu'ait subie au moyen âge cette nouvelle versification rhythmique, c'est l'introduction de la rime double, atteignant les deux dernières syllabes, laquelle, à partir de 1080 environ, remplace en France, à la fin des nouveaux vers, l'assonance qui était la simple homophonie de la dernière voyelle.* Pour faire comprendre ce fait important par un exemple, voici, d'une part, une strophe simplement assonancée qui est l'œuvre de saint Pierre Damien mort en 1072 : « Senatus apostolici — Princeps et præco Domini, — Pastor prime fidelium, — Custodi gregem creditum. » Et voici, d'autre part, une strophe écrite au XII[e] siècle et ornée de rimes doubles : « Felix ortus infantulæ, — Teste Germano præsule ! — Quod prævidit in spiritu — Rerum probatur exitu. » Tous les nouveaux rhythmes latins ont subi cette révolution ; tous, après avoir été assonancés, ont été « rimés ». En constatant ce grand fait qui s'est généralisé durant le XII[e] siècle, il faut remarquer que l'assonance était un procédé des plus naturels et réellement commun à un très-grand nombre de versifications, tandis que la rime double n'a été à l'origine qu'un caprice et un tour de force. On s'est un jour donné la joie de disposer ainsi certains vers sur le parchemin de certains manuscrits :

Angelicus panis, de celsi venit ad } ima.
Cum jamjam mundum succideret altera l }

Mais, comme on le voit, rien n'est plus artificiel qu'un tel procédé. L'assonance est pour l'oreille ; la rime n'est que pour les yeux. = 19° *Une fois admis le principe de la nouvelle versification rhythmique, on le développa dans tous les sens. Entre tous les vers de l'antiquité qui ont influé sur la formation de la poésie nouvelle, il en est un qui a eu plus d'influence que tous les autres ensemble : c'est le* « *trochaïque tétramètre catalectique* » *ou* « *septenarius trochaïque* ». *On peut dire, sans exagération que la poésie rhythmique latine en est presque toute sortie, et cela est surtout vrai des rhythmes liturgiques.* Le « septenarius » dont il s'agit plus haut s'appelle « trochaïque », à cause du trochée qui en est le pied caractéristique ; « tétramètre », à cause de sa quadruple mesure ; « catalectique », parce que « desinit citius quam deberet », et « septenarius », enfin, à cause du nombre de sept pieds complets. Voici le tableau figuré de ce vers qui a été très-employé par les comiques :

– ◡ ◡ ◡ ◡	– ◡ – – – ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ –	– ◡ ◡ ◡ ◡	– ◡ – – – ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ –	– ◡ ◡ ◡ ◡	– ◡ – – – ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ –	– ◡ ◡ ◡ ◡	– ◡

Dès l'époque classique, il pouvait se réduire à quinze syllabes ; témoin ces vers de Sénèque : « Cōmprĕcōr vūlgūs sīlēntūm vōsquĕ fĕrālēs dĕōs, = Tārtărī rīpīs lĭgātōs squālĭdæ mōrtīs pĕcus », etc. Et c'est à cette forme en effet que, suivant nous, il avait été réduit dans les fameux vers des légionnaires de César : « Cæsar subegit Gallias, Nicomedes Cæsarem », comme aussi dans la chanson de la VI[e] légion sous Aurélien : « Mille Francos, mille semel

sujet, et il serait honteux de lire les décasyllabes ou les alexandrins de nos Chansons de geste sans nous demander

Sarmatas occidimus », etc. A l'époque chrétienne, et dès son introduction dans la versification des hymnes, ce même vers est perpétuellement ramené au type de quinze syllabes, et Prudence ne l'emploie pas autrement, lui qui est cependant un observateur si scrupuleux des anciens mètres :

Omnĭs ægrĭtūdŏ cēdĭt; lāngŭor ōmnĭs pĕllĭtŭr;
Līngŭa fātŭr quăm vĕtĕrnă vĭnxĕrānt sĭlĕntĭă,
Gēstăt ĕt sŭum pĕr ūrbĕm lætŭs ægĕr lĕctŭlŭm, etc.

Le syllabisme, bientôt, est maître absolu de ce vers où l'élision cesse d'être observée, où les syllabes accentuées ont la même valeur que les longues, où l'assonance enfin s'introduit peu à peu. Indépendamment de la pause qui avait toujours existé après les quatre premiers pieds : « Comprecor vulgus silentum * Vosque ferales deos », une autre pause, que l'on peut déjà constater assez souvent dans le septenarius métrique, s'établit, à la suite de la quatrième syllabe, dans le septenarius rhythmique qui subit graduellement l'influence de la poésie populaire : « Psallat plebis + sexus omnis + voce, corde, carmina », etc. (Pièce du VI[e] siècle, Mone, *Hymni latini*, n° 634.) Et déjà, comme on le voit, l'assonance commence à prendre possession des 4[e] et 8[e] syllabes. Dans l'hymne de la Dédicace : « Urbs beata Jerusalem », qui semble du X[e] siècle, la révolution est accomplie, et la quantité y est complétement remplacée par le syllabisme : « Nŏvă vĕnĭēns dē cœlō nūptĭālī thălămō, = Præpărātă + ūt sponsātă + cōpŭlētŭr Dŏmĭnō », etc. Cependant l'assonance y pénètre de plus en plus, et, au XI[e] siècle, elle triomphe complétement dans le Rhythme de saint Pierre Damien sur les joies du Paradis : « Solis gemmis pretiosis hæc structura nititur, — Auro mundo, tanquam vitro, urbis via sternitur », vers que l'on peut écrire ainsi qu'il suit :

Solis gemmis
Pretiosis
Hæc structura nititur;
Auro mundo
Tanquam vitro
Urbis via sternitur.

ou encore :

Solis gemmis pretiosis
Hæc structura nititur;
Auro mundo tanquam vitro
Urbis via sternitur.

Il ne reste plus guère qu'un pas à faire, et on le fait à la fin du XI[e] siècle : les assonances sont alors remplacées par des rimes doubles, et l'on arrive à cette célèbre strophe de quatre vers qui est en réalité formée de deux « septenarii » :

Ad honorem tuum, Christe,
Recolat Ecclesia
Præcursoris et Baptistæ
Tui natalitia.

Or, il advint qu'un versificateur inconnu eut un jour l'ingénieuse idée (en s'inspirant peut-être de la première façon d'écrire le rhythme « Solis gemmis », etc.) de doubler le premier hémistiche de l'antique septenarius, et l'on eut enfin la strophe classique de six vers, si large, si harmonieuse, si facile à bien frapper :

Protomartyr et levita,
Clarus fide, clarus vita,
Clarus et miraculis
Sub hac luce triumphavit
Et triumphans insultavit
Stephanus incredulis.

Une fois maître de cette strophe, on la varia de dix, de vingt façons : on tripla,

d'où ils viennent et sans remonter directement jusqu'à leur origine.

on quadrupla le premier hémistiche de l'ancien tétramètre. Puis, quand on eut perdu tout souvenir de l'ancienne métrique, on retrancha, on ajouta à chaque vers de la strophe « Protomartyr » autant de syllabes qu'on le jugea nécessaire; on mêla d'autres vers à ce vers, d'autres rhythmes à ce rhythme, et l'on tira ainsi d'un seul vers presque tout un système de versification. = 20° *A côté du septenarius trochaïque, tous les vers métriques de l'antiquité qui avaient été admis à la popularité de la poésie liturgique subissaient le même travail.* Il en fut ainsi de l'asclépiade, de ce dactylique trimètre dont Prudence s'était servi dans son Chant de sainte Eulalie, et surtout de cet iambique dimètre qui avait été le type adopté pour la plupart des hymnes. On répartit ces différents vers en des strophes de 2, 3, 4, 5 vers, etc. Après les avoir ramenés à un chiffre uniforme de syllabes, on les munit d'assonances, et plus tard de rimes doubles. Puis, on les entrelaça ensemble et l'on produisit ainsi des strophes nouvelles dont nous avons déjà recueilli quatre-vingts modèles différents (à la suite de notre Thèse sur l'Histoire de la poésie latine). Le principe de cette versification se prêtait merveilleusement à tous les accommodements. Rien de plus fécond ni de plus riche. = 21° *En résumé, et sauf de rares exceptions, chacun des vers de la versification latine rhythmique a été fait sur un vers savant ou métrique qui en est le type ou l'étalon. Mais, à peine les proportions syllabiques des nouveaux vers eurent-elles été déterminées par certaines nécessités musicales, que l'influence de la poésie populaire et, en particulier, de l'accent tonique se fit sentir, que les syllabes accentuées furent considérées comme des longues, que les pauses intérieures et surtout les finales commencèrent à recevoir des assonances, etc., etc. Le rhythme, chez les Romains, avait précédé le mètre; mais, depuis le quatrième siècle de notre ère, le mètre corrompu est redevenu le rhythme.* Telles sont nos conclusions ; celles de M. Gaston Paris sont toutes différentes. Suivant lui, « la versification latine rhythmique est d'origine toute populaire et n'a d'autre source qu'elle-même. Elle ne doit rien à la métrique et est précisément avec elle dans le même rapport que la langue populaire, le *sermo plebeius*, avec la langue littéraire de Rome. » (*Lettre à M. L. Gautier*, p. 24.) Et il cite, à l'appui de sa théorie, les *septenarii* chantés par les soldats de César : « Cæsar subegit Gallias », etc., et ceux aussi des soldats d'Aurélien : « Mille Francos », etc. « Or, dit-il, tous ces vers se terminent par des proparoxytons; ils sont entièrement composés de trochées toniques, mais non toujours de trochées métriques; enfin, ils sont rigoureusement syllabiques. » (*Ibid.*, p. 25.) Bref M. Gaston Paris en conclut que « ce ne sont pas là des imitations de trochaïques savants, mais des vers sincèrement populaires ». Et il arrive à les rapprocher de ces vers d'Adam de Saint-Victor que nous avons précédemment cités : « Ad honorem tuum, Christe », etc. Ces vers du XIIe siècle (qui, suivant nous, dérivent du septenarius métrique de plus en plus déformé), il les regarde comme des vers rhythmiques populaires issus d'autres vers rhythmiques populaires. Ce raisonnement de M. Gaston Paris sur le « Cæsar subegit Gallias » et le « Ad honorem tuum, Christe », sur ces deux textes qu'il met ainsi en regard l'un de l'autre, ce raisonnement serait parfait et irréfutable si entre le « Cæsar Gallias » et le « Ad honorem » il n'y avait pas toute une série considérable de pièces liturgiques en septenarii trochaïques de moins en moins métriques, de plus en plus rhythmiques, et à travers lesquels on peut suivre une gradation constante du mètre vers le rhythme. Cette même gradation, il est très-aisé de la constater dans plusieurs autres vers, et notamment dans l'iambique diamètre dont l'histoire est aussi concluante que celle du septenarius

Transportons-nous chez les Romains, durant les temps qui ont précédé la conquête de la Grèce.

trochaïque. Est-il vraiment possible d'admettre que tant de pièces en septenarii trochaïques ou en iambiques dimètres aient été directement empruntées à la versification populaire, sans l'intermédiaire du mètre, alors qu'à l'origine et durant encore un si long temps, ces vers gardent encore tant de traces des mètres antiques. C'est en vain d'ailleurs que M. Gaston Paris attribue à la seule influence de l'accent tonique (et en particulier de ce qu'il appelle l'accent secondaire) les pauses intérieures du septenarius trochaïque après les 4e et 8e syllabes : cet accident se produisait déjà, et se produisait assez fréquemment dans le septenarius métrique (voy. Mone, *Hymni latini*, I, p. 105, 131, 183, 360; II, p. 26, 226, etc.); et, d'ailleurs, nous sommes loin de nier l'influence de l'accent sur les mètres en voie de devenir des rhythmes. C'est même là tout notre système. Mais, ajoute M. Gaston Paris, voici une preuve que l'accent est tout dans cette versification rhythmique : c'est qu'on n'y voit jamais des mots comme « *minus* » rimer avec « *Dominus* ». Tout d'abord, le fait n'est pas constant, et l'on trouve dans une hymne citée par Mone (I, n° 46) des vers comme « Terra resultet gaudio » consonnant avec « Ponti fervor plaudat polo ». Mais, en général, l'observation est exacte. Cependant l'argument n'est pas irréfutable, et il est facile de résoudre cette difficulté, si l'on veut bien se rappeler que les syllabes accentuées, dans la versification rhythmique latine du moyen âge, ont reçu de bonne heure la même valeur que les syllabes longues. Or, d'après nos propres théories, « *minus* » ne pouvait pas rimer avec « *Dominus* ». Et ainsi des autres. Nous devons, d'ailleurs, répéter ici que nous adoptons une grande partie des idées énoncées par M. Gaston Paris, et notamment sa doctrine sur le caractère binaire du mouvement rhythmique. Nous admettons avec lui « qu'il est naturel d'entremêler également les « arsis » et les « thesis », les syllabes fortes et les syllabes faibles, les toniques et les atones, si bien que, l'accent principal d'un mot étant déterminé par les lois qui lui sont propres, la voyelle qui précède ou qui suit immédiatement cet accent est notablement plus faible toniquement que la seconde en avant et en arrière ». Nous reconnaissons cette loi rhythmique; mais nous prétendons qu'elle a été appliquée, durant le moyen âge, à des rhythmes qui dérivaient originairement des mètres antiques. — IV. DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE, ET SPÉCIALEMENT DE CELLE DE NOS CHANSONS DE GESTE. = 22° *Lorsque parurent les premiers vers en langue romane, le peuple chantait encore des pièces populaires uniquement rhythmées et fondées sur l'accent, le syllabisme et l'assonance. D'une autre part, on chantait alors dans les églises certains cantiques latins qui n'étaient pas encore entrés régulièrement, sous le nom d'hymnes, dans le corps de la liturgie officielle, mais qui étaient sans doute très-connus et très-aimés des fidèles. De là deux espèces de chants : les chants populaires et les chants liturgiques, lesquels eurent tous deux une certaine influence sur la formation de la versification française.* = 23° *Les vers liturgiques furent les types des vers français; en d'autres termes, ils déterminèrent le nombre des syllabes que ceux-ci devaient avoir. Les chants populaires communiquèrent aux nouveaux poëtes les principes du syllabisme et de l'accent qui avaient déjà trouvé leur application dans les hymnes et qui reçurent une application nouvelle dans les rhythmes romans.* Il est véritablement difficile d'expliquer autrement comment nos vers français correspondent si exactement aux vers latins rhythmiques qui ont été le plus populaires : le vers de huit syllabes à l'iambique dimètre rhythmique; le vers de douze syllabes à l'asclépiade rhythmique, etc. Une telle corrélation ne peut, malgré tout, être l'effet d'un simple hasard. Cependant M. Gaston Paris n'admet pas cette origine, et pose en principe « que la versification française n'est

Nous avons affaire à un peuple encore tout rude et farouche. A vrai dire, ce peuple n'est qu'une armée, et Rome n'est qu'un camp. Les mœurs y sont simples et surtout militaires. Nul souci de l'Art, pour lequel on se sentirait volontiers de l'horreur. Si primitive cependant et si sauvage que soit cette race guerrière, elle possède

pas plus une corruption de la versification rhythmique latine que celle-ci n'est une déformation de la versification métrique ». « La versification française, dit-il encore, n'est que le développement ou la suite naturelle de la versification latine rhythmique. Elle en a gardé les principes essentiels, mais en leur faisant subir les changements exigés par sa nature. » C'est ainsi, ajoute-t-il, que « son accentuation oxytonique lui a fait remplacer par le mouvement iambique ou anapestique l'allure trochaïque des rhythmes latins » (*Lettre à M. L. Gautier*, 31, 32). Tous ces arguments n'atténuent pas la force de cette ressemblance syllabique entre nos rhythmes français d'une part et, de l'autre, les rhythmes latins liturgiques. Et nous maintenons toute notre doctrine. = Néanmoins, il est une objection très-spécieuse contre notre système, une objection à laquelle nous ne voulons rien enlever de sa force : « Comment voulez-vous que ce vers français : « Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel », puisse avoir, de près ou de loin, quelque relation d'origine avec ce vers latin : « Mecænas atavis edite regibus? » Considérez seulement la place de l'accent qui, en latin et en français, ne tombe point sur les mêmes syllabes. Donc, il n'y a pas le moindre rapport entre ces deux types. » Telle est l'objection, et elle serait irrécusable, si les vers français rhythmiques avaient été fabriqués, d'une façon savante, sur des vers latins rhythmiques récités ou lus. Mais il n'en a pas été ainsi. Les vers latins rhythmiques qui ont, suivant nous, donné naissance aux vers français rhythmiques étaient toujours des vers chantés et entendus. Or, dans cette mélodie des hymnes (qu'il faut bien se garder de confondre avec la psalmodie), l'accent perdait singulièrement de sa valeur de prononciation, s'il ne la perdait pas toute. Les romans ont calqué grossièrement leur octosyllabe sur le « Jesu nostra redemptio », parce qu'ils ne saisissaient dans le chant latin que ces deux choses, à savoir : que « cela avait huit syllabes » et que « cela rimait ensemble. » Ils eurent donc, eux aussi, des vers octosyllabiques et qui consonnaient. Procédé naïf, procédé d'enfant, mais naturel et facile à comprendre. L'accent, d'ailleurs, reprit tout aussitôt ses droits, et détermina la forme définitive du vers roman. En résumé, nous n'avons emprunté au système latin que des types syllabiques ou, pour mieux parler, des types devenus syllabiques. — 24° CONCLUSIONS GÉNÉRALES. = I. *Les éléments de la versification rhythmique sont l'accent, le syllabisme et l'assonance.* = II. *La versification rhythmique latine du moyen âge, considérée en général, ne dérive pas directement de la versification rhythmique ou populaire des Romains, mais de leur versification métrique qui s'était peu à peu modifiée et transformée sous l'influence du syllabisme et de l'accent.* = III. *La versification française ne dérive pas directement de la versification rhythmique ou populaire des Romains, mais de certains mètres liturgiques qui étaient eux-mêmes devenus profondément populaires et s'étaient peu à peu modifiés et transformés sous l'influence de la poésie populaire.* = IV. *C'est en ce sens, mais en ce sens seulement, que l'on peut dire des deux vers de notre épopée française, du décasyllabe et de l'alexandrin, que le premier se rapporte au dactylique trimètre et le second à l'asclépiade.* — Voy. le chapitre suivant.

ce trésor dont aucune nation peut-être n'a jamais été privée : une poésie populaire. Et cette poésie populaire ressemble à celle de tous les autres peuples.

Elle est chantée, elle est dansée, elle est rhythmique[1].

Du Rhythme et du Mètre en général.

Prenez un certain nombre de mots latins populaires, et groupez-les en une phrase qui offre un nombre déterminé de syllabes; une phrase que, si vous le voulez bien, nous appellerons, avec les anciens rhéteurs, du nom de *distinctio*.

Les éléments constitutifs de la versification rhythmique sont l'accent, le syllabisme et l'assonance.

Établissez parmi ces syllabes, établissez çà et là des pauses régulières, en décidant qu'à telle syllabe correspondra toujours une élévation de la voix, une *arsis*, un accent tonique[2]. Votre quatrième syllabe, par exemple, sera toujours accentuée; puis, votre huitième; et, enfin, votre quatorzième.

Est-ce fait?

Eh bien! maintenant, au-dessous de votre vers populaire, écrivez-en un autre qui ait exactement le même nombre de syllabes,

L'accent tonique étant toujours fort exactement à la même place et tombant sur la même syllabe.

Écrivez, dis-je, ce vers au-dessous du premier, et vous aurez une *clausula* rhythmique. Il faut, au moins, deux *distinctiones* pour former une de ces *clausulæ;* mais

[1] Voyez notamment, dans les *Formes primitives de la poésie chez les peuples anciens* de M. l'abbé Van Drival (*Annales de philosophie chrétienne*, 1868, t. I, p. 146-151), la publication d'un certain nombre d'anciens textes latins qui appartiennent à la poésie populaire et nationale. Nous sommes loin, d'ailleurs, de partager toutes les doctrines de l'auteur et d'approuver la façon très-fantaisiste dont il dispose plusieurs de ces textes.

[2] Les Grecs possédaient un petit instrument nommé κρουπέζια, et que les Romains ont connu sous le nom de *scabellum*, avec lequel leurs pieds battaient la mesure (voyez, dans le *Dictionnaire des antiquités* de Rich, une reproduction de ce petit instrument, au mot *Scabellum*). = Quand ils posaient le pied par terre, c'était une *thesis;* quand ils le levaient, c'était une *arsis*. Or, ce dernier mot s'appliquait aussi à l'élévation de la voix. A chaque syllabe accentuée — qu'elle indiquât une pause ou non — correspondait nécessairement une élévation de voix, une *arsis*. Ce procédé est éminemment applicable à la poésie populaire.

chacune d'elles peut contenir trois, quatre vers ou même davantage. L'important, c'est que tous ces vers aient exactement le même nombre de syllabes, et que leurs pauses soient toujours aux mêmes places.

Tel est le système de la versification rhythmique, et vous pouvez aisément l'appliquer à des périodes, à des vers de dix, de douze, de quinze, de vingt syllabes.

La plupart des anciens peuples ont connu et pratiqué cette poésie, qui est primitive et simple. Les éléments en sont partout les mêmes : c'est le syllabisme et l'accent. Je m'empresse d'ajouter que certains peuples ont apporté au système certaines modifications de détail; mais nous n'avons pas à nous y arrêter.

L'assonance ne paraîtra que plus tard.

Le Rhythme et le Mètre chez les Romains. La versification rhythmique latine, au moyen âge, ne dérive pas directement de la versification rhythmique ou populaire des Romains; mais de leur versification métrique qui s'était peu à peu modifiée et transformée sous l'influence du syllabisme et de l'accent.

Et voilà la poésie populaire des anciens Romains; voilà la versification *plebeia* à l'usage de ceux qui parlaient le *sermo plebeius*.

Que les Romains aient possédé cette versification, c'est ce qui est attesté par les historiens de l'antiquité; c'est ce que proclament à l'envi Cicéron, Horace, Virgile, Tite-Live, Valerius Flaccus, Servius, Fortunatianus, Denys d'Halicarnasse et plusieurs autres.

Ce sont ces vers, ces mêmes vers, que Cicéron regrette fort intelligemment : « Plût aux dieux, s'écrie-t-il, qu'ils » fussent parvenus jusqu'à nous! ». Ce sont ces vers que Denys d'Halicarnasse appelle *ὕμνοι πατρίοι*, et dont Servius dit qu'ils étaient seulement composés *ad rhythmum*. Ce sont ces saturniens, enfin, contre lesquels s'indigne le dédaigneux et élégant Horace, et qu'il appelle *horridi*[1].

Horridi! Horace traduisait ainsi la pensée de tous les lettrés dont il était le contemporain. Ces saturniens si

[1] Voyez le § 9 de la grande Note ci-dessous, où nous citons la plupart de ces textes sous leur forme originale.

méprisés existaient encore de son temps; ils s'obstinaient à ne pas mourir. Le peuple en faisait encore, il en devait toujours faire ses délices. Cependant, depuis plus de cent ans, une grande révolution s'était accomplie dans le monde savant. La métrique grecque avait été brusquement importée à Rome; mais il faut bien vite ajouter qu'elle n'y fut jamais populaire. C'est en vain que de grands poëtes s'en emparèrent et la firent servir à exprimer les pensées les plus délicates et les plus nobles. C'est en vain que les mètres trochaïque et iambique conquirent une célébrité de bon aloi dans la société raffinée du temps d'Auguste. C'est en vain que Virgile porta l'hexamètre à sa perfection, qu'Ovide troussa lestement ses ravissants distiques et qu'Horace mania avec une incomparable dextérité tant de mètres empruntés à la Grèce. Malgré tout, la vieille poésie rhythmique demeura la seule poésie à l'usage du peuple, et la *plebs* chantait toujours les vieux vers syllabiques et accentués dont, par malheur, un trop petit nombre est parvenu jusqu'à nous. « *Utinam exstarent !* » dirons-nous avec Cicéron[1].

Franchissons rapidement et contemplons, en les franchissant, les premiers siècles de la décadence latine : nous y assistons sans cesse au même spectacle.

Oui, depuis le Ier jusqu'au IVe siècle de notre ère, le monde romain se divise, pour ainsi parler, en deux demi-chœurs. L'un est composé de poëtes lettrés, qui se servent uniquement de l'hexamètre, de l'iambique dimètre ou trimètre, du *septenarius*, de l'asclépiade et de vingt autres mètres dont l'origine est grecque. Mais l'autre demi-chœur est formé de milliers de voix populaires et surtout rurales, qui chantent bravement des couplets rhythmiques.

[1] Voyez les §§ 10, 11, 12 et 13 de la grande Note placée au commencement de ce chapitre.

Encore un coup, quel est celui de ces demi-chœurs auquel nous allons emprunter la versification latine rhythmique du moyen âge, et surtout notre versification romane ?

Il est temps de le savoir : car nous voici arrivés au IVe siècle.

Or, il arriva qu'à Milan, pendant une certaine nuit de l'année 386, les catholiques, courageusement rassemblés dans leur église autour de leur évêque menacé par les Ariens, se mirent soudain à entonner certains cantiques véritablement populaires et composés pour eux par saint Ambroise lui-même. Ces cantiques, notez-le bien, ce sont les plus anciennes de toutes nos hymnes liturgiques, et voici qu'elles vont faire un beau chemin dans le monde. Le christianisme vainqueur va les faire servir, il va faire servir la poésie à la propagation de son triomphe, à la glorification de son Dieu, au salut des âmes. Bref, une poésie populaire naît au sein de l'Église. Sera-t-elle métrique, sera-t-elle rhythmique[1] ?

Elle sera métrique *et* rhythmique. Et je m'en vais émettre, à ce sujet, une théorie que je crois nouvelle.

Donc, je dis que le principe de la versification latine au moyen âge sera le rhythme. Je dis que les éléments essentiels de cette versification seront le syllabisme d'abord, et surtout l'accent qui détermine certaines pauses après telle ou telle syllabe. Je me contente de mentionner ici l'assonance qui, cependant, a déjà fait son apparition au IVe siècle et va marcher à pas de géant.

Mais j'ajoute qu'au IVe siècle comme à toutes les époques antérieures, les versificateurs rhythmiques avaient parfaitement le droit D'APPLIQUER LEUR PRINCIPE A DES TYPES DE TANT OU DE TANT DE SYLLABES;

[1] Voyez le § 14 de la Note.

Ils avaient parfaitement le droit d'emprunter les proportions de leurs *distinctiones* à des vers métriques que l'on aurait préalablement ramenés à un nombre uniforme de syllabes.

J'en conclus que les mètres latins, — le vers iambique, l'asclépiade, le *septenarius* trochaïque et le *dactylique trimètre* par exemple, — ont fort bien pu servir de type, d'étalon ou de cadre à ces versificateurs populaires.

Remarquez que ce sont là des vers chantés, liturgiquement et populairement chantés, et qui sont en relation étroite avec la musique dont ils sont indissolublement accompagnés. Car je ne parle pas ici, je ne veux parler ni du pentamètre, ni de l'hexamètre, qui ne sont pas entrés dans la poésie liturgique, ou qui n'y sont pas devenus populaires.

Non, non ; je m'en tiens à l'iambique, au *septenarius* trochaïque, au dactylique trimètre, à l'asclépiade et à quelques autres. Et je crois pouvoir affirmer qu'on leur a appliqué le principe du syllabisme, comme aussi le principe de cet accent tonique qui indique, en certains vers, un certain nombre de pauses intérieures[1].

C'est ainsi que l'iambique dimètre : *Deus creator omnium* est devenu PEU A PEU le vers rhythmique de huit syllabes, proparoxyton et à pénultième brève : *Cœli cives, applaudite*. C'est ainsi que le *septenarius* trochaïque : *Urbs beata Jerusalem, dicta pacis visio*, est devenu PEU A PEU le vers rhythmique de quinze pieds, proparoxyton et à pénultième brève : *Hiems horrens, æstas torrens, illic unquam sæviunt*. C'est ainsi que ce dernier vers a été lui-même décomposé rhythmiquement en deux parties : l'une, de huit syllabes à pénultième longue : *Hiems horrens, æstas torrens* (laquelle a été à son tour divisée en

[1] Voyez les §§ 15-18 de la Note.

deux groupes égaux, de quatre syllabes : *hiems horrens*, et *æstas torrens*) ; l'autre, de sept syllabes à pénultième brève : *illic unquam sæviunt*. C'est ainsi, pour finir, que deux de ces *septenarii* accouplés forment la strophe rhythmique par excellence :

Nero frendit furibundus,
Nero plangit impium,
Nero cujus ægre mundus
Ferebat imperium.

cette strophe qui, plus tard et par le dédoublement de la première partie de chaque vers, est devenue l'admirable, l'incomparable strophe de six vers :

Mira floris pulchritudo
Quem commendat plenitudo
Septiformis gratiæ!
Recreemur in hoc flore
Qui nos gustu, nos odore,
Nos invitat specie[1].

Bref, les deux ou trois principes de la versification rhythmique, le syllabisme, l'accent et, plus tard, l'assonance ou la rime, ont été appliqués à certains types de la versification antique. On prit ces types où LA MUSIQUE POPULAIRE AVAIT ATTRIBUÉ LA MÊME VALEUR A TOUTES LES SYLLABES ; on imposa à chaque vers les mêmes proportions syllabiques ; on indiqua à l'assonance telle ou telle place exacte après la tonique ; on donna aux syllabes accentuées la valeur des longues ; on assimila à une accentuée une syllabe qui était séparée de la tonique principale par une autre syllabe (soit qu'elle la suivît, soit qu'elle la précédât), et, grâce à cet artifice, grâce à cent autres facilités qu'on se donna, on arriva à bâtir

[1] Voyez les §§ 18, 19 de la Note.

des vers rhythmiques qui ne furent pas sans analogie avec les vieux vers des premiers temps de Rome.

Le mètre cependant avait passé par là, et il avait servi de transition entre les deux versifications rhythmiques, l'ancienne et la nouvelle.

Dans la création de cette versification nouvelle, le rhythme avait eu le principal rôle, et la versification métrique n'avait guère fait que nous offrir certains types, certains cadres, certaines dimensions de vers. C'est ce que nous voudrions avoir suffisamment mis en lumière.

On partit de ces vers d'Horace :

> Vidimus flavum Tiberim, retortis
> Littore Etrusco violenter undis,
> Ire dejectum monumenta regis
> Templaque Vestæ.

et l'on en vint à ceux-ci :

> Pastores currunt, cantus audientes,
> Natum videre pannis involutum :
> Mariæ natum vident in præsepe ;
> Redeunt læti [1]...

La versification française ne dérive pas directement de la versification rhythmique ou populaire des Romains ; mais de certains mètres liturgiques qui s'étaient peu à peu modifiés et transformés sous l'influence de la poésie populaire.

Or, c'est ce système, c'est ce même système que nous prétendons appliquer aux origines de la versification française [2].

Nos pères, durant toute la période mérovingienne et jusqu'à la fin du xe siècle, avaient chanté des chants populaires rhythmiques, c'est-à-dire fondés sur le syllabisme, sur l'accent et peut-être sur l'assonance. D'autre part, ils entendaient chanter à l'église, et chantaient eux-mêmes ces vers latins, d'origine métrique, mais de

[1] Voyez les §§ 19, 20 de la Note. — [2] *Ibid.*, §§ 21, 22.

fabrication rhythmique, dont nous venons d'esquisser l'histoire à grands traits.

Eh bien! nous pensons qu'ils ont appliqué à leur versification les procédés, tous les procédés de la versification rhythmique : le syllabisme, l'assonance et surtout l'accent.

Mais on voudra peut-être nous accorder qu'ils ont pu prendre pour types de leurs nouveaux vers — de la proportion et de l'étendue de ces vers — un certain nombre de vers latins qui avaient, depuis longtemps, conquis parmi eux une véritable popularité.

Ces vers, notez-le bien, ils ne les connaissaient que *pour les entendre chanter*. Ils ne les lisaient point : ils les chantaient. Mais, chose capitale et qu'il ne faut point oublier, ils les chantaient sur certains airs qui donnaient à toutes les syllabes une valeur égale ou à peu près égale. De là à les imiter presque involontairement, il n'y avait pas loin.

C'est ainsi, c'est par le fait de cette imitation inconsciente que l'asclépiade a pu donner l'idée de construire l'alexandrin; c'est ainsi que le dactylique trimètre a pu donner naissance au décasyllabe de nos Épopées.

Peu importe que l'accent se trouve, dans le vers latin, à telle place, et à telle autre place dans le vers français. Peu importe : car le vers français a été fait, PAR ANALOGIE, sur un vers latin chanté, liturgiquement chanté.

Voilà pourquoi l'asclépiade, l'iambique dimètre et le dactylique trimètre nous ont fourni certains types de vers français, tandis que l'hexamètre et le pentamètre ne nous en ont fourni aucun.

C'est que les uns ont été chantés (et chantés dans les églises), et que les autres n'ont pas été admis à cet honneur.

En résumé, l'alexandrin a été fait sur le modèle, sur

le type de l'asclépiade chanté et le décasyllabe sur le type du dactylique trimètre chanté.

Ce sont nos conclusions.

M. Gaston Paris a exposé, sur ces matières difficiles, un système qui, au premier abord, semble différer notablement du nôtre. Mais, en réalité, M. Gaston Paris et moi, nous ne sommes séparés que sur un point.

« La poésie latine rhythmique du moyen âge vient DIRECTEMENT de la poésie populaire des Romains, laquelle était fondée sur l'accent. » Tel est l'exposé le plus sommaire des idées de notre savant contradicteur.

Et voici l'exposé des nôtres : « La poésie latine rhythmique du moyen âge dérive de la poésie liturgique, de cette poésie qui fut métrique à l'origine, mais qui se modifia peu à peu sous l'influence de la poésie populaire, de l'accent, du syllabisme et de l'assonance. »

Chacun de nous apporte ses preuves.

M. Gaston Paris avoue qu'il ne reste que fort peu de pièces populaires de l'ancienne Rome, et il ne peut guère argumenter que sur ces quelques vers, dont un certain nombre peuvent également passer pour métriques.

Mais nous avons à lui opposer toute une série de pièces liturgiques où, depuis le IVe jusqu'au XIIe siècle, on voit le mètre, par une série de transitions, DEVENIR PEU A PEU LE RHYTHME. Et ces pièces, notez-le bien, sont écrites en plusieurs sortes de mètres antiques, mais surtout en iambiques dimètres et en *septenarii* trochaïques.

On y voit siècle par siècle, on y voit petit à petit :

La quantité être de moins en moins observée ;

Les syllabes accentuées prendre la valeur des syllabes longues ;

Le nombre des syllabes devenir partout le même;
Et enfin l'assonance envahir, à telle ou telle place, ce vers décidément rhythmique où la rime pénétrera vers la fin du XIe siècle.

Eh quoi! ce serait par l'effet du hasard que nous posséderions deux cents hymnes en iambiques dimètres et cent autres en *septenarii* trochaïques, lesquels, par une gradation merveilleusement nuancée, commencent par être tout à fait métriques au IVe siècle et sont tout à fait rhythmiques au Xe siècle. Il y a pourtant là, ce nous semble, un argument dont il faut tenir quelque compte. Et que répondra-t-on à cette série éloquente de documents si bien gradués?

Il en est de même pour les origines de la versification française, bien qu'ici nous ne soyons plus armés de la même certitude, et que nous confessions volontiers n'arriver qu'à une probabilité.

Encore ici, M. G. Paris et moi, nous ne sommes séparés que sur un point.

« La versification française est la suite naturelle de la versification populaire des Romains, qui s'est perpétuée à travers les bas siècles et n'a jamais péri. » Tel est l'exposé des idées de M. Gaston Paris. Et voici l'exposé des nôtres : « La versification française a été créée, PAR ANALOGIE, sur ces vers CHANTÉS de la poésie liturgique auxquels l'Église avait communiqué une popularité véritablement universelle. En d'autres termes, les vers français ont été créés sur ces vers de nos hymnes qui, à l'origine, avaient une constitution métrique; mais qui, peu à peu, étaient devenus rhythmiques et avaient depuis longtemps pour

éléments essentiels l'accent, le syllabisme et l'assonance. »

Pour donner à ma pensée une autre forme, je dirais volontiers que « c'est sous l'influence de la poésie populaire des anciens Romains que la poésie métrique des hymnes s'est transformée en une poésie rhythmique » ;

Ou, encore, que « c'est sous la double influence de l'antique poésie populaire et de la poésie liturgique que les Romans ont créé leur versification rhythmique ».

Les chrétiens des bas siècles, d'une part, et les Romans, de l'autre, ont conservé les anciens types métriques, mais ils les ont transfigurés par l'introduction de tous les principes du rhythme[1]. C'est l'abrégé et la substance même de toute notre doctrine.

CHAPITRE VIII

DE LA VERSIFICATION DES CHANSONS DE GESTE (SUITE ET FIN). TRAITÉ DE VERSIFICATION ROMANE

Le *Traité de la Versification des Chansons de geste* se divise naturellement en deux parties, dont la première sera consacrée au Vers et la seconde au Couplet.

Nous voudrions écrire, sans trop ennuyer notre lecteur, un *Traité élémentaire de la versification des Chansons de geste*. Il semble, à première vue, que ce soit un sujet plein d'aridités; mais, si l'on y regarde bien, il s'agit des nobles sons qui sont émis par la voix humaine, des lois

[1] Voyez le § 23 de la Note.

qui règlent cette émission, de la mesure, de l'accent, de l'homophonie et, en un mot, de tout ce qui ravit l'oreille de l'homme et la ravira toujours. Rien de tout cela ne saurait nous être étranger. Autant dire qu'un Traité de musique est aride, et en réalité la poésie n'est qu'une musique. Nos premières épopées sont une mélodie bien primitive, sans doute, mais elles sont une mélodie. C'est là qu'est l'intérêt des quelques pages qui vont suivre...

I. LES CHANSONS DE GESTE SONT ÉCRITES EN VERS DE DIX OU DOUZE SYLLABES QUI SONT ASSONANCÉS PAR LA DERNIÈRE VOYELLE ACCENTUÉE ET, PLUS TARD, RIMÉS [1].

II. UN CERTAIN NOMBRE DE CES VERS, PRÉSENTANT LA MÊME ASSONANCE OU LA MÊME RIME, FORMENT UN COUPLET, UNE LAISSE. DANS CHAQUE CHANSON DE GESTE, IL Y A UN CERTAIN NOMBRE, TRÈS-VARIABLE, DE CES LAISSES OU COUPLETS ÉPIQUES.

Ces deux propositions résument à peu près tout le *Traité* que nous entreprenons d'écrire ; mais il est nécessaire de leur donner quelques développements. Nous allons tour à tour analyser notre Vers et notre Couplet épiques, et, par là, notre chapitre se divisera naturellement en deux parties.

[1] S'il n'est pas ici question du vers de huit syllabes, c'est qu'il n'a réellement tenu aucune place dans notre poésie épique. L'*Alexandre* d'Alberic de Besançon est peut-être le seul poëme véritablement épique qui se compose de petits couplets monorimes en vers de huit syllabes : « Reys Alexander, quant fud naz, — Per granz ensignes fud mostraz. — Crollet la terra de toz laz ; — Toneyres fud et tempestaz ; — Lo sol perdet sas claritaz. » (Florence, Bibl. Laurentienne, Plut. LXIV, 35, f° 115 ; P. Heyse, *Romanische inedita*, p. 3 ; Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, 2e édit., pp. 18, 19 ; Paul Meyer, *Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français*, p. 282, 283.) L'*Alexandre*, d'ailleurs, ne se rapporte pas aux gestes françaises, et l'on ne saurait rien arguer, pour d'autres causes, du fragment qu'on a intitulé la *Mort du roi Gormond*. A ces exceptions près, le vers de huit syllabes, léger et sautillant, est toujours celui des romans de la Table ronde et des Romans d'aventures. *Lion de Bourges* rentre dans cette dernière catégorie, bien que nous ayons dû lui donner une place parmi nos Chansons de geste. Une de ses versions est en octosyllabes, mais il en existe une autre en alexandrins.

I PART. LIVR. II. CHAP. VIII.

I. LE VERS ÉPIQUE.

Le plus ancien de nos vers épiques, c'est le décasyllabe que l'on rencontre pour la première fois en provençal dans le *Poëme de Boèce*[1]; en français, dans la *Vie de saint Alexis*[2]. Mais, avant le *Saint Alexis*, un autre vers régnait dans nos chants populaires. C'était l'octosyllabe, vif et rapide, qui était colporté à travers toute la France par les clercs chanteurs, par les catéchistes ambulants auxquels on doit la popularité de ces complaintes admirables: la *Passion*[3] et le *Saint Léger*[4]. Et il ne faut pas s'en étonner. L'octosyllabe est, plus ou moins directement, sorti de l'iambique dimètre, lequel, de tous nos vers liturgiques, est le plus anciennement usité et le plus profon-

1
Bel sun li drap que la dompna vestit;
De caritat e de fe sun bastit.
Il sun ta bel, ta blanc et tan quandi,
Tan a Boecis lo vis esvanuit
Que el zo pensa uel sien amosit.

Tel est le type des vers du *Boèce*, qui sont du x[e] siècle. — Voy. Bartsch, *Chrestomathie provençale*, 2[e] édit., 1868, p. 1, et surtout Paul Meyer, *Boèce* (*Bibl. d'Orléans*), imprimé à cent exemplaires pour l'usage de l'École des Chartes, mars 1872, in-8°.

2
« Oz mei, pulcele : celui tien ad espos
Qui nos redenst de son sanc precios.
En icest siècle nen at parfite amor.
La vide est fraile; n'i ad durable henor;
Ceste ledice revert à grant tristor. »

Tel est le type des vers de la *Vie de saint Alexis*. — Voy. l'édition de Gaston Paris, 1872, Frank, in-8°; strophe 14 du texte critique.

3
Domine Deu devemps lauzer
Et à sus sancz honor porter.
In su' amor cantomps dels Sanz
Quæ por lui augrent granz aanz.
Et or es temps et si est biens
Que nos cantumps de sant Lethgier.

Tel est le type des vers du *Saint Léger*. — Voy. l'édition de Gaston Paris, *Romania*, I, 303, et comme fac-simile, *Les plus anciens monuments de la langue française*, publiés par G. Paris pour la Société des anciens textes, 1876, in-folio.

4
Hora vos dic vera raizun
De Jesu Christi passiun.
Los sos affanz vol remembrar
Por que cest mund tot a salvad.

Tel est le type des vers de la *Passion*. — Voy. l'édition de Gaston Paris, *Romania*, II, 295, et comme fac-simile, *Les plus anciens monuments de la langue française*, publiés par G. Paris pour la Société des anciens textes, 1876, in-f°. = Les quatre types précédents (de strophes et de vers) sont offerts ici comme les plus anciens de toute notre poésie nationale.

dément populaire. Sur dix hymnes anciennes, neuf sont écrites en iambiques dimètres qui, peu à peu, se réduisent au chiffre uniforme et précis de huit syllabes. A travers six siècles, saint Ambroise et saint Hilaire influent sur les auteurs inconnus du *Saint Léger* et de la *Passion*.

Le plus ancien de nos vers épiques est le décasyllabe.

Il y a plus, et d'après certain fragment de l'*Alexandre* d'Alberic de Besançon, on peut s'assurer que nos épiques ont hésité un moment entre l'octosyllabe et le décasyllabe. C'est un fait qui n'a pas été mis suffisamment en lumière, et il fait quelque honneur à ce vers de huit pieds qui est dérivé du plus ancien vers et du plus usuel de notre liturgie. Mais, en vérité, cet octosyllabe n'était ni assez ample ni assez lourd pour l'épopée. A cause de cette répétition trop fréquente de ses assonances, il était nécessairement monotone et fatigant. Le décasyllabe triompha, le décasyllabe du *Boèce* et de l'*Alexis*, et il fut transporté dans notre épopée nationale. Prudence s'était servi d'un vers latin analogue dans son chant incomparable sur sainte Eulalie. A travers six siècles, Prudence influe sur les auteurs inconnus du *Saint Alexis* et du *Roland*.

Le décasyllabe, en effet, est le vers de la *Chanson de Roland* et de nos plus anciennes Chansons de geste.

C'est le vers de treize chansons de la Geste du Roi[1] : treize sur vingt-quatre !

C'est le vers de dix-huit poëmes de la Geste de Guillaume[2] : dix-huit sur vingt-trois !

[1] *Berta de li gran pié* (du manuscrit de Venise). — *Enfances Charlemagne* (id.). — *Enfances Roland* (id.). — *Aspremont*. — *Acquin*. — *Otinel*. — *Entrée en Espagne* (pour une partie très-importante). — *Gaidon*. — *Anseïs de Carthage*. — *Auberon*. — *Huon de Bordeaux*. — *Macaire*. = Avec le *Roland* et sans compter les remaniements de ce dernier poëme, nous arrivons à un total de treize chansons.

[2] *Girard de Viane*. — *Aimeri de Narbonne*. — *Enfances Guillaume*. — *Departement des enfans Aimeri*. — *Siége de Narbonne*. — *Couronnement Looys*. — *Charroi de Nimes*. — *Prise d'Orange*. — *Enfances Vivien*. — *Covenans Vivien*. — *Aliscans* (et *Renoart*). — *Bataille Loquifer*. — *Moniage*

C'est, dans la geste de Doon, le vers de la *Chevalerie d'Ogier* et de plusieurs versions de ses *Enfances*[1].

Quarante-sept de nos chansons sont écrites en décasyllabes.

C'est, dans les petites gestes, le vers de tout le cycle des Lorrains, d'*Hervis*, de *Garin*, de *Girbert*, d'*Anseïs* et d'*Yon*. C'est le vers de *Raoul de Cambrai*, d'*Amis et Amiles* et de *Jourdain de Blaives*, de *Girard de Roussillon* et d'*Auberi le Bourgoing*, de *Beuves d'Hanstonne*, de *Betonnet fils de Beuves* et d'*Aiol et Mirabel*[2].

Sur environ cent chansons dont le texte est parvenu jusqu'à nous, QUARANTE-SEPT sont en vers décasyllabiques. Et, généralement, ces chansons sont les plus anciennes.

Mais quelle est l'origine de ce décasyllabe, qui est assurément le plus ancien de nos vers épiques? Quelle est l'origine de ce vers si large et, en même temps, si rapide? Quelle est l'origine de ce vers qui est si bien fait pour les grands tableaux d'histoire et pour les petits sujets de genre?

Origine latine du décasyllabe. Il dérive du dactylique trimètre hypercatalectique; mais de ce dactylique chanté, liturgique et devenu rhythmique.

Nous l'avons dit. Il y a un vers métrique latin, le dactylique trimètre hypercatalectique, que le pape Damase a adopté pour son hymne à sainte Agathe et que le grand Prudence a rendu célèbre dans ce chant sur sainte Eulalie dont nous parlions tout à l'heure avec une admiration que nous savions mal contenir[3]. Voilà certes des documents liturgiques d'une haute valeur et d'une incontestable popularité.

Or, dans ce chant de sainte Eulalie, soixante-cinq vers, sur deux cent quinze, et dans l'hymne à sainte Agathe, douze sur vingt-huit, sont déjà coupés comme le seront plus tard nos décasyllabes français : « Quam cuperem

Renoart. — *Guibert d'Andrenas.* — *Prise de Cordres.* — *Mort d'Aimeri* — *Renier.* — *Moniage Guillaume.* = *Foulques de Candie* est écrit moitié en décasyllabes, moitié en alexandrins.

[1] Ms. de Venise et *Enfances* d'Adenet.

[2] Une partie de ce dernier poëme est en vers de douze syllabes.

[3] Cf. l'*Hymnus de sancta cruce* (Mone, *Hymni latini medii ævi*, n° 102).

» tamen ante necem, — Si potis est, revocare tuam », etc.

Ces vers de Prudence et de Damase ont été, sous l'influence de la poésie populaire, ramenés graduellement à un nombre invariable de syllabes. Sous cette même influence, on y a ménagé des pauses intérieures qui sont toujours fixées à la même place. Sous cette même influence, enfin, ils ont été ornés d'assonances. Et voici qu'au xe siècle nous avons les vers romans du *Boèce*, et au xie ceux du *Saint Alexis;* voici qu'à cette même époque (et c'est un état de choses qui, sans doute, est depuis longtemps constitué) nous trouvons, dans la poésie liturgique, un vers latin rhythmique de dix syllabes, dont la césure est nettement marquée après la quatrième syllabe et où l'on ne rencontre plus aucune trace appréciable de la quantité ou de la césure antique. Un des plus précieux manuscrits de saint Martial de Limoges[1] nous fournit de très-précieux exemples de ce vers qui est appelé à une si belle fortune : il suffit de rappeler le « *Mystère des vierges folles et des vierges sages* », où l'on voit, dans une seule et même page, le décasyllabe roman s'épanouir à côté, tout à côté du décasyllabe latin rhythmique. Il serait bien étrange qu'ils n'eussent point la même origine, ayant ainsi la même physionomie et étant employés par le même poëte. Dans ce fameux *Mystère*, les vierges folles, parlant la langue latine, s'écrient : « Nos virgines, quæ ad vos venimus, — Negligenter oleum » fundimus. » Et les vierges sages, parlant la langue vulgaire, se servent également du décasyllabe : « Oiet, » virgines, oiet que vos dirum, — Aisex presen que » vos comandarum. » Vers la fin du même siècle, un chant sur la mort de Guillaume le Conquérant est écrit

[1] Bibl. nat. lat. 1139. Ce manuscrit renferme des cahiers du xiiie siècle reliés avec d'autres cahiers du xiie et même du xie. Le Mystère, selon toute probabilité, appartient à cette dernière époque.

en décasyllabes à rimes plates : « Flete, viri, lugete, » proceres; — Resolutus est rex in cineres, — Rex editus » de magnis regibus [1]. » Au XII[e] siècle, les exemples abondent, particulièrement dans les mystères liturgiques. Abailard, dont on connaît trop peu les admirables *Rhythmes*, s'est beaucoup servi de ce même vers, et l'on connaît ses hymnes à la Vierge : « Gaude, Virgo, virgi- » num gloria, — Matrum decus et mater, jubila. »

Ainsi, il y a lieu d'établir ici une merveilleuse gradation à travers tous les âges chrétiens. Au IV[e] siècle, Prudence s'écrie :

Aut gladio feriere caput
Aut facibus data fumificis
In cineres resoluta flues [2].

Et saint Damase lui répond, comme un demi-chœur à un autre demi-chœur :

Deliciæ cui carcer erat,
Pastor ovem Petrus hanc recreat.

Puis, pendant un assez long temps, nous ne trouvons plus les traces de ce vers [3], de même que l'on perd quelquefois les traces d'un fleuve parce qu'il a quelquefois un cours souterrain. Mais, au X[e] siècle, l'auteur du *Boèce* nous donne la joie de retrouver notre décasyllabe qui avait disparu :

Drez es e bes que l'om e Deu s'esper,
Mas non es bes que s' fi e son aver.

[1] Dans ses *Poésies populaires latines antérieures au* XII[e] *siècle*, M. Edelestand Duméril a publié cette pièce intéressante qui nous a été conservée dans un seul manuscrit du XIII[e] siècle (Bibl. nat. lat. 2286). On peut concevoir quelques doutes sur la véritable date de ces vers de rhéteur.

[2] La strophe complète est de cinq vers; le deuxième est : « Aut ſaniabere membra feris », et le quatrième : « Flebiliterque ululanda tuis. » Remarquez la ressemblance du dernier vers : « In cineres resoluta flues », avec le vers rhythmique du poëme sur Guillaume le Conquérant : « Resolutus est rex in cineres. »

[3] Voyez cependant Mone, déjà cité, *Hymni latini*, n° 102.

Le Mystère des vierges sages et des vierges folles nous fournit, comme nous l'avons vu, l'occasion d'entendre de nouveau ce vers, et de l'entendre à la fois sous une forme romane et sous une forme latine rhythmique. Mais déjà, dans notre France du nord, il était déjà populaire : témoin le *Saint Alexis*, témoin ce poëme du XI[e] siècle où abondent les plus touchantes, les plus vives beautés :

Co dist li pedre : « Chiers filz, com t'ai perdut! »
Respond la medre : « Lasse! qu'est devenuz? »
Co dist la spose : « Pecchiez le m'at tolut. »

Et voici venir, enfin, le vieux poëte, sévère et rude, qui a composé le *Roland*, chanson de geste militaire, quelque quarante ans après qu'un clerc avait écrit l'*Alexis*, chanson de geste religieuse :

Li quens Rollanz se jut desuz un pin :
De plusurs choses à remembrer li prist,
De dulce France, des humes de sun lign.

La filière, ce semble, est assez complète[1], et l'on voudra bien nous accorder que, si la démonstration n'est

[1] Notre système, vivement contesté par M. Paul Meyer à raison de l'accent latin, a été très-nettement défendu par M. Bartsch : « Des études personnelles nous ont conduit au même résultat que M. Gautier, et nous regardons le vers roman comme issu du vers latin. » Et il ajoute ailleurs : « Nous sommes d'accord avec M. Gautier pour ce qui concerne le décasyllabe » (*Revue critique*, 1866, n° 52). Telle est aussi l'opinion de M. Ten Brink, dans ses *Conjectanea in historiam rei metricæ franco-gallicæ*. Il commence par établir que « la versification » franco-provençale est syllabique et qu'elle ne dérive pas de l'ancienne versi- » fication germanique, laquelle admet seulement dans le vers un nombre con- » stant d'*arsis*, mais non un nombre régulier de *thesis*. » L'origine germaine du décasyllabe étant ainsi écartée, « il faut, ajoute le savant hollandais, il faut » nécessairement recourir à la versification latine ». M. Ten Brink réfute ici l'opinion de Benloew qui, en son *Précis d'une théorie des rhythmes* (t. I, p. 69), voit le prototype du décasyllabe dans le vers trimètre iambique : « *O tu qui servas armis ista mœnia, — Noli dormire, moneo, sed vigila.* » Il repousse également le système de M. Mutzel, qui cherche l'origine du décasyllabe dans le trimètre iambique catalectique ou dans le trimètre iambique brachycatalectique. Et il en vient à dire : « Le véritable modèle du décasyllabe roman est le trimètre » dactylique hypercatalectique, celui-là même dont Prudence s'est servi en son » chant de sainte Eulalie : *Spiritus hic erat Eulaliæ — Lacteolus, celer, innocuus.* » Les idées de M. Ten Brink sont celles que nous avons émises dès 1855,

pas mathématique, elle permet au moins de conclure à la probabilité de notre système.

De l'alexandrin ou du dodécasyllabe. Il dérive de l'asclépiade liturgique, de l'asclépiade chanté.

L'alexandrin dérive, suivant nous, de l'asclépiade latin, de l'asclépiade liturgique, de l'asclépiade chanté, et nous avons déjà fait voir combien peu il importait, à raison de ce chant, que l'accent tonique, en latin et en français, fût ou ne fût point placé sur la même syllabe. Mais il s'en faut, du reste, que cette origine du dodécasyllabique soit aussi généralement reconnue que celle du décasyllabe; il s'en faut, au dire de plusieurs critiques, qu'elle puisse être prouvée par des documents aussi nombreux et aussi concluants[1].

C'est qu'on n'a pas fait suffisamment attention à l'une des strophes les plus célèbres de l'ancienne métrique, à cette strophe si bien frappée par Horace en neuf de ses odes :

Crescentem sequitur cura pecuniam
Majorumque fames. Jure perhorrui
  Late conspicuum tollere verticem,
    Mecænas, equitum decus[1].

dans notre Thèse de l'École des Chartes, et que nous avons de nouveau exposées dans notre Cours d'Histoire de la poésie latine en 1866. Cf. l'étude de Rochat « sur le vers décasyllabe dans la poésie française du moyen âge » (*Jahrbuch*, XI, 85-94). = Néanmoins il reste une difficulté à résoudre, « et il y a encore, » dit M. Bartsch, à expliquer pourquoi la césure française est placée après » la quatrième syllabe sonore, tandis qu'en latin la syllabe accentuée est la » troisième : *Negligenter oleum fundimus.* » Mais, encore un coup, ces vers latins liturgiques n'étaient pas déclamés, n'étaient pas lus. Ils étaient chantés, uniquement chantés, et c'est sous cette forme qu'ils ont frappé l'oreille de nos pères. Or, il s'en fallait beaucoup que, dans ce chant, l'accent tonique eût le même rôle que dans les vers déclamés ou lus. Tout est là. La versification romane n'est qu'une imitation grossière et par analogie de la versification latine rhythmique.

[1] *Od.* lib. III, ode XI, alias XVI. Cf. lib. I, ode XV, al. XXIV, etc. Cette strophe se compose de trois asclépiades et d'un glyconique. = L'asclépiade s'alliait à d'autres vers encore. On le trouve dans Boèce (remarquez l'époque) uni au phérécratien, et ailleurs, chez le même poëte, à l'iambique dimètre. « *Heu, heu ! quam miseros tramite devio — Abducit ignorantia.* » Et ce n'est pas en vain que ce vers a pu être ainsi accolé au plus populaire des vers litur-

C'est qu'on n'a pas réfléchi au long succès de cette strophe qu'un poëte chrétien des premières années du v[e] siècle, Severus Sanctus, frappait avec autant de vigueur qu'Horace, mais qu'il remplissait d'idées plus fortes et meilleures :

Signum quod perhibent esse crucis Dei,
Magnus qui colitur solus in urbibus,
Christus perpetui gloria numinis
    Cujus filius unicus.

C'est sous la forme strophique que l'asclépiade a fait fortune; c'est sous cette forme qu'il a victorieusement pénétré dans la liturgie. Il est d'ailleurs entré en dix combinaisons différentes, dont plusieurs ont été consacrées par le talent de Boèce et par le génie de Prudence. Bref, il en est venu à conquérir sa popularité, lui aussi, tout comme l'iambique trimètre. Lorsque nos pères, au jour de la Septuagésime, faisaient naïvement leurs adieux à l'*Alleluia* qu'ils ne devaient plus chanter qu'au matin de Pâques, ils lui chantaient une sorte d'hymne en asclépiades :

Alleluia piis edite laudibus,
Cives ætherei, psallite suaviter
    Alleluia perenne[1].

Et la popularité de ce vers devenu tout à fait rhythmique est attestée par plusieurs pièces liturgiques des XIV[e] et XV[e] siècles[2].

giques. Cf. la strophe composée de deux asclépiades, d'un phérécratien et d'un glyconique, et aussi cette autre strophe, employée par Prudence en la préface de son *Cathemerinon*, laquelle est formée d'un glyconique, d'un asclépiade et d'un choriambique pentamètre :

Conculcet sacra gentium
Labem, Roma, tuis inferat idolis;
Carmen martyribus devoveat, laudes apostolis.

[1] Mone, *Hymni latini*, n° 66. Cette pièce, que l'éditeur allemand publie d'après un manuscr. de Munich (du x[e] siècle), se trouve aussi dans la liturgie mozarabique

[2] Mone, *ibid.*, n° 23, 1181, 1198. Mais, malgré tout, les exemples ne sont pas

En résumé, le type de l'asclépiade classique, c'est l'*Ergo Quintilium perpetuus sopor*. Le type de l'asclépiade rhythmique, c'est ce vers d'une hymne du VII[e] au X[e] siècle : *O Roma nobilis, orbis et domina*. Le type de notre alexandrin, c'est ce vers du *Voyage à Jerusalem* : « *Ne remaindrat en bois cerf ne daim à fuïr* », ou cet autre vers du *Mainet* récemment découvert : « *Le cant del rouseignol et del dous papegaut.* »

Mais il est à croire que le type intermédiaire *O Roma nobilis* était fort usité, puisque nous voyons au XII[e] siècle Abailard l'adopter pour plusieurs de ses hymnes, dont nous espérons donner bientôt une édition complète [1].

L'alexandrin a été introduit plus récemment que le décasyllabe dans notre poésie épique.

Quoi qu'il en soit, le vers de douze syllabes ne fut pas employé par nos premiers trouvères. Constater que telle ou telle chanson de geste est écrite en vers alexandrins, c'est constater par là même qu'elle est d'une époque relativement récente. L'invention de ce vers nous paraît, d'ailleurs, avoir été désastreuse pour nos chansons de geste et, en général, pour notre poésie nationale. L'alexandrin, au moyen âge, est généralement lourd, monotone, fatigant. Il prête trop à l'épithète, à la formule. Plus tard, il ne faudra rien moins que Racine et André Chénier pour l'assouplir et l'alléger. Mais, aux XII[e] et XIII[e] siècles, l'ennui sort trop souvent de ce grand vers : il endort.

Nous ne savons si l'on a fait jusqu'ici cette observation :

très-nombreux. = M. Paul Meyer s'est très-vivement prononcé contre l'asclépiade (*Recherches sur l'Épopée française*, *Bibl. de l'École des Chartes*, t. I., 340). « L'asclépiade, dit également M. Bartsch, n'a jamais eu assez de popularité pour donner naissance à une forme de vers aussi populaire (*Revue critique*, 1866, n° 52). Et M. Bartsch propose le *senarius* comme origine de l'alexandrin. Mais les *senarii* n'ont jamais été ramenés à un nombre régulier de syllabes.

[1] « In altum orbita solis jam ducitur, — Calorque proficit quo mundus alitur : — Lux primum, deinde calor infunditur, — Quum fidem charitas in nobis sequitur. » Etc. Un grand nombre de *Rhythmes* inédits d'Abailard se trouvent dans le « Bréviaire du Paraclet », qui est conservé à la Bibliothèque de Chaumont (Haute-Marne).

l'alexandrin, suivant nous, ne dut généralement triompher qu'à l'époque où nos poëmes nationaux cessèrent d'être chantés pour être lus. Nous ne prétendons pas que les chansons en vers de douze syllabes n'aient *jamais* été chantées; mais elles le furent moins fréquemment, et surtout moins facilement. Cette sorte de demi-chant et de demi-déclamation qui s'appliquait si commodément au vers décasyllabique ne put enlever à l'alexandrin sa lourdeur native. La mélodie fut impuissante à soulever ce vers. Cette malheureuse complexion de l'alexandrin a persisté jusqu'à nos jours, et les musiciens ne s'en sont guère servis que pour leurs récitatifs. Et encore faut-il, pour ne pas endormir, qu'un récitatif ne dure pas longtemps.

Quarante-quatre de nos chansons sont écrites en alexandrins

L'alexandrin règne dans quarante-quatre chansons de geste. On aura facilement la liste de ces poëmes, si l'on veut se reporter à la liste précédemment donnée des poëmes écrits en vers décasyllabiques[1]. Tous les romans qui ne sont pas en vers de dix syllabes sont en alexandrins. Il importe cependant de remarquer que quelques-unes de nos chansons ne sont pas composées d'un bout à l'autre dans le même rhythme. Telle est l'*Entrée en Espagne;* tel est *Foulques de Candie;* tel est surtout le beau poëme

[1] Nous donnons ici, pour plus de clarté, la liste des chansons écrites en dodécasyllabes. Dans la geste du Roi, ce sont : *Mainet*, *Charlemagne* (de Girard d'Amiens), *Berte* (d'Adenet), le *Voyage à Jerusalem*, *Simon de Pouille*, la *Destruction de Rome*, *Fierabras* (français et provençal), *Jehan de Lanson*, la *Prise de Pampelune*, l'*Entrée en Espagne* (pour une partie seulement), *Gui de Bourgogne*, les *Saisnes*, la *Reine Sibille*. Dans la geste de Doon de Mayence : les *Enfances Doon*, *Doon de Mayence*, *Gaufrey*, *Aye d'Avignon*, *Gui de Nanteuil*, *Parise la Duchesse*, *Maugis d'Aigremont*, *Vivien l'Amachour de Monbranc*, les *Quatre Fils Aymon*. Dans la geste de Guillaume : les *Enfances Garin de Montglane*, *Garin de Montglane*, *Hernaut de Beaulande*, *Renier de Gennes*, *Siége de Barbastre* (*Beuves de Commarcis*), *Foulques de Candie* (en partie). Dans le cycle de la croisade : les *Chetifs*, *Helias*, les *Enfances Godefroi*, *Antioche*, *Jerusalem*, *Beaudouin de Sebourc*, le *Bastart de Bouillon*. Dans les autres gestes : *Aiol* (en partie), *Elie de Saint-Gilles*, *Doon de la Roche*, *Horn*, *Floovant*, *Ciperis de Vignevaux*, *Florent et Octavian*, *Florence de Rome*, *Hugues Capet*, *Charles le Chauve*, *Lion de Bourges* (une des deux versions).

I PART. LIVR. II. CHAP. VIII.

d'*Aiol*, dont la première partie est en décasyllabes et la seconde en alexandrins.

Le mot *alexandrin* dérive du roman d'*Alexandre*.

Il resterait à déterminer l'origine du mot *alexandrin*. Le sentiment le plus commun est que ce vers doit son nom au poëme d'*Alexandre*, lequel fut écrit au XII[e] siècle par Alexandre de Bernay et Lambert le Tort. Nous n'avons pas d'argument valable à opposer à cette hypothèse.

C'est dans le *Voyage à Jerusalem* qu'on trouve peut-être le plus ancien exemple du vers de douze syllabes.

Nous ne pensons pas, néanmoins, que l'*Alexandre* soit le plus ancien poëme où le vers de douze syllabes ait été mis en usage, et nous partageons ici l'opinion de M. Gaston Paris : « Le plus ancien document qu'on en possède paraît être le *Voyage de Charlemagne à Jerusalem*[1]. »

De la valeur des syllabes dans la versification romane.

Le décasyllabe, comme son nom l'indique, se compose régulièrement de dix syllabes; l'alexandrin, de douze. Ces syllabes étaient généralement comptées comme on les compterait aujourd'hui, et il est certaines règles de notre versification qui n'ont jamais varié. Mais nos pères prenaient avec leurs rhythmes bien plus de libertés qu'on n'en prend de nos jours, et cette indépendance était vraiment des plus heureuses. C'est ainsi qu'à la fin du premier hémistiche, les syllabes muettes n'avaient pas plus de valeur qu'à la fin du second, et qu'il était permis d'écrire : « Le cœur d'un homm*e* vaut tout l'or d'un pays », etc. C'est encore ainsi que les poëtes des XI[e]-XVI[e] siècles n'étaient pas soumis à cette loi, véritablement trop rigoureuse, par laquelle il nous est interdit de faire entrer dans nos vers, à moins d'une élision, les mots « *joie*, *voient*, *aimée*, *finies* », etc. Au moyen âge, on tenait compte de l'*e* muet final, quand il n'était pas élidé. En d'autres termes, l'*e* muet

[1] « Etude sur le rôle de l'accent latin dans la formation de la langue française », p. 113.

qui terminait un mot avait généralement la valeur d'une syllabe, et les auteurs de *Roland*, de *Jourdain de Blaives*, de *Raoul de Cambrai* et du *Voyage* ont pu dire fort correctement :

De desuz Ais est la PRÉE mult large.
DIENT Franceis « Dehet ait ki s'enfuit.
Les mains li lient à CURREIES de cerf[1].

*

Secor moi, sire, par la TOIE pitié.
Et dist Girars : De FOLIE plaidiez.
Cil de la ville ont grant JOIE mené[2].

*

Malvais lechieres, por quoi JOES tu ci[3].

*

VEIENT Jerusalem, une citet antive[4].

Mais, à côté de ces excellentes libertés, cette versification, qu'a singulièrement méconnue et insultée Boileau, n'était pas sans connaître certaines hésitations regrettables[5]. Nos poëtes ne furent point toujours d'accord sur la valeur de certaines syllabes[6]. Somme toute, de telles incertitudes, qui s'expliquent aisément par des

[1] *Chanson de Roland*, v. 3873, 1047, 3738. — [2] *Jourdain de Blaives*, édit. Hoffmann, v. 47, 48, 739. — [3] *Raoul de Cambrai*, édit. Le Glay, p. 27. — [4] *Voyage à Jerusalem*. = Cf. « La cue avoit TONDUE jusqu'au bout » (*Ogier*, 10551). « Et l'endemain, ains que fust MIEDI » (*ibid.*, 7794). « Deu reclama et les SOIES bontés » (*ibid.* 6142)., Etc., etc.

[5] Les futurs comme *averont* ont partout deux syllabes dans le *Roland*: « Sieges *averez* el greignur paradis. Enquoi *perderat* dulce France sur los. Par num d'ocire i *meterai* un mien filz. Si *receverez* la lei de crestiens. » Mais dans *Jourdain de Blaives*, au contraire, nous lisons : « Ainz l'*averons* acolé et baisié » (v. 556); dans *Ogier :* « Dont maint prodom en *perdera* la vie » (v. 5282), et dans *Huon de Bordeaux :* « Par devant lui li *meterai* son fil » (v. 752, cf. 1064).

[6] Certaines notations syllabiques qui nous étonnent dans nos chansons s'expliquent par l'étymologie ou par la prononciation. Il est à peine utile d'observer que les vocables, tels que *destriers*, ont été considérés comme des mots de deux syllabes jusqu'au XVIIe siècle inclusivement : « Quant vos serés sor le destrier de pris » (*Ogier*, v. 7785). = Tout le monde sait encore que *ue* peint le son *eu :* « Bien pues savoir il t'enverra hontage » (*Ogier*, v. 4294). « Ens el bruelet fièrement les escrient » (*ibid.*, v. 1183). = Il ne faut pas s'étonner si *avision*, dans *Roland* et dans *Ogier*, n'est que de trois syllabes : « Une avision ot veüe et coisie » (*Ogier*, 1159). Le fait s'explique philologiquement et l'on prononçait *avison :* « Une avison li vint en son dormant » (*Gaidon*, édit. Guessard et Luce, v. 329). = Une dernière observation. Dans les mots comme *milie*, *Blavies*, *Marsilie*, etc., où la voyelle accentuée est l'anté-

accidents philologiques, sont fort rares, et il n'y a rien de plus précis que les lois de cette poésie où la plupart des syllabes ont une valeur aussi bien et mieux établie que de nos jours. Rien n'était mieux discipliné, rien n'était plus sage.

Théorie complète de l'élision et énoncé des quatre règles auxquelles on peut ramener toute cette théorie.

Cependant, il faut le dire à la louange de la versification moderne : les lois de l'élision y sont mieux ordonnées que dans les vers de notre antique épopée. Les poëtes du moyen âge ont éprouvé, à cet égard, une indécision qui a duré plusieurs siècles. Deux systèmes se sont trouvés en présence l'un de l'autre : en présence et en lutte. Les uns souffraient volontiers l'hiatus, même après un *e* muet; les autres, dans ce dernier cas, exigeaient partout l'élision. C'est ce dernier camp qui l'a emporté, mais après de longs combats.

Un fait très-certain, c'est que ce terrible hiatus, devant lequel nos puristes jettent des cris d'horreur comme une femme devant une araignée, ne causait point autant d'effroi à l'oreille de nos pères. La chose, d'ailleurs, est aisée à comprendre. Nos premiers vers épiques étaient chantés (ce qu'il ne faut jamais oublier), et le chant y sauvait tout. Sur les lèvres de chanteurs habiles et de jongleurs exercés, l'hiatus n'avait rien de rude. Ils l'escamotaient.

De là vient que nous pouvons lire aujourd'hui, dans nos chansons, des vers comme les suivants : *Ir*A Y*vers, si revenr*A E*stez*[1]. *Vunt les ferir* LA U IL *les encuntrent*[2]. *Son fils couch*A A*n un chier drap pourprin*[3]. *C'est un traïtres qui parens Hardr*É I*ert*[4]. Et il est bien peu de couplets,

pénultième, la pénultième, ne comptant pour rien dans la prononciation, ne compte également pour rien ni à la fin du premier hémistiche, ni à la fin du vers. Et l'on procède exactement comme s'il y avait *mille, Blaive, Marsile*, etc.

[1] *Charroi de Nîmes*, vers 75.

[2] *Chanson de Roland*, éditions Müller et Gautier, v. 3542

[3] *Raoul de Cambrai*, édit. Le Glay, p. 115.

[4] *Jourdain de Blaives*, v. 35.

dans nos vieux poëmes, qui ne nous offrent quelques heurts tout semblables [1]. Le jour vint, néanmoins, où l'on se montra plus difficile : ce fut celui où nos romans, au lieu d'être chantés, furent lus. Mais on n'arriva jamais, durant le moyen âge, à cette horreur excessive de l'hiatus qui caractérise notre versification moderne.

Donc, il y avait, au sujet de l'élision, quelque chose d'indécis et de mal défini dans l'esprit de nos pères. Et rien n'est moins facile aujourd'hui que de réduire à quelques propositions lucides les règles qui, dans leur Traité de versification, composaient le chapitre intitulé : *De l'élision*. Essayons de récrire ce chapitre... qu'ils n'ont jamais écrit.

« L'élision d'une voyelle peut se produire à la fin ou au commencement d'un mot. A la fin d'un mot, la voyelle à élider peut se trouver soit devant un mot qui commence par une voyelle, soit devant un mot qui commence par une consonne. Autant de cas particuliers, autant de règles spéciales.

» Au commencement d'un mot, l'élision d'une voyelle se produit assez rarement, et l'*e* muet est, en ce cas, la seule voyelle qui s'élide : *Ou'st la prouesse que avoir soliiez. Si'n deit hum perdre e de l' quir e de l' peil. Fols est ki 'ncontre vus estrive* [2].

» A la fin d'un mot, quand la voyelle finale fait partie

[1] Ces hiatus ne scandalisaient personne; mais, en particulier, ceux qui s'appliquaient aux diphthongues étaient régulièrement admis : « *Volt la corone par devers* LUI Atrere » (*Charroi de Nimes*, v. 172). « *Ge li donn*AI UN*e colée large* » (*ibid.*, v. 174). « OU Est *tes sire* » (*Jourdain de Blaives*, v. 266). « MOI Et *vos oncle, i somes oublié* » (*Charroi*, v. 39). « *Un nev*EU A, *Gaselin le membré* » (*Aubri le Bourgoing*, p. 4 de l'édition Tobler). Etc., etc.

[2] Le premier de ces exemples est tiré de *Jourdain de Blaives*, v. 379; le second, de la *Chanson de Roland*, v. 1012; le troisième (en dehors de nos chansons de geste), de la *Vie de S. Gille*, du XIIe siècle (qui sera prochainement publiée pour la « Société des anciens textes » par MM. Bos et G. Paris), v. 1125. Cf le v. 1676 : *Jo'* N *sui desesperez*. = Donc, l'*e* du verbe *est* s'élide à volonté dans *u 'st, ja 'st, si 'st, ço 'st* : *Laissiez ço 'ster* (*Chanson de Roland*, 2741). Et il en est de même de l'*e* du mot *en* : *Lui 'n* égale *lui en*; *si 'n* = *si en*;

d'un polysyllabe et que le mot suivant commence par une voyelle, l'*e* muet est la seule voyelle qui s'élide, et l'élision en est facultative : *Ge vos dorrai de France un quartier*, ou *Carles li reis, nostre emperere magne*. L'élision est, à beaucoup près, le cas le plus fréquent[1].

» A la fin d'un mot, quand la voyelle finale fait partie d'un monosyllabe et que le mot suivant commence par une voyelle, l'élision est encore facultative : *C'est Looys fils Karlon au vis fier*, ou *Ce est d'Ogier le duc de Danemarche*. Toutes les voyelles, en ce cas, peuvent s'élider ; mais l'élision de l'*e* muet est la plus régulière et la plus fréquente[2].

ki 'n = *ki en*. Le seul cas douteux, dans tous les vers précités, est celui de *co 'st*, et l'on peut lire dans le *Roland* : « *Laissiez c' ester* », aussi bien que « *Laissiez ço 'ster*. — Voy. l'art. de G. Paris, dans le *Romania* (III, 398), sur le Mém. de Franz Hil, *Ueber das Metrum der* « Chanson de Roland » (Strasb., 1874).

[1] Le premier de ces exemples est tiré du *Charroi de Nimes*, v. 385. = Cf. : « *Qui plus vos ierent et sauvaigE Et grief* » (*Jourdain de Blaives*, v. 837). « *Cum faitement GuillaumE Atainent* » (*Charroi*, v. 1301). Etc., etc. Le second exemple appartient à la *Chanson de Roland* (v. 1) ; mais il y en a cent mille tout semblables. = M. G. Paris a fait observer, au sujet du *Saint Alexis*, que cette élision y est constamment pratiquée dans les polysyllabes (*Vie de saint Alexis*, p. 131). Et c'est en effet une règle presque générale. = Ce qui est dit ici de l'*e* muet s'applique, dans nos plus vieux poëmes, à l'*e* muet suivi d'un *t* (3e personne sing. de l'indicatif présent, etc.) : « *Se culchET à tere, si 'n ad Deu graciet* » (*Chanson de Roland*, v. 2480). Mais l'auteur même du *Roland* éprouve, à cet égard, une certaine hésitation, et c'est ce que M. Hill a bien fait voir dans son *Ueber das Metrum der* « Chanson de Roland » : « Le cas où une 3e personne en *et* se trouve devant une voyelle se présente dans le *Roland* 59 fois, sur lesquelles l'élision de l'*e* a lieu 20 fois et n'a pas lieu 39 fois. » « M. Hill, ajoute M. G. Paris, regarde les formes de la seconde série comme appartenant au poëte ; celles de la première seraient le fait d'un copiste rajeunisseur. On peut admettre ce mélange de formes archaïques et néologiques. » (*Romania*, III, pp. 399, 400.)

[2] Il est très-évident que nos vieux poëtes ont été fort indécis relativement à l'accentuation de certains monosyllabes français, tels que *ce*, *que*, etc. ; et c'est de cette incertitude par rapport à l'accent qu'est venue cette incertitude par rapport à l'élision. Suivant qu'on a accentué plus ou moins énergiquement ces mots français, on y a plus ou moins pratiqué l'élision de la dernière voyelle. Les exemples suivants nous permettront de conclure que l'*e* muet est la seule voyelle véritablement élidée ; les autres ne le sont que dans le cas où, n'étant pas accentuées, elles ont, pour ainsi parler, une tendance à fléchir en *e* muet.

L'*e* muet s'élide.	L'*e* muet ne s'élide pas.
L'*e* s'élide toujours à tous les cas-régimes de l'article masculin *del'*, *al'*, *le*, ainsi que dans les pronoms *me*, *te*,	L'*e* peut fort régulièrement ne pas s'élider dans *ce* : Ce est d'Ogier, le duc de Danemarche (*Ogier*, v. 4). Ensi cum

» A la fin d'un mot, quand le mot suivant commence

se, etc., et dans la préposition *de*. = Il s'élide souvent dans *ce :* C'est un traîtres qui parens Hardré iert (*Jourdain de Blaives*, v. 35). C'est Looys fils Karlon au vis fier (*Couronnement Looys*, v. 1729). = Dans *ge* ou *je* : Encor ne sai où g'en doie trover (*Charroi de Nimes*, v. 85). G'irai lassus el paleis seignorez (*Aliscans*, v. 2624). = Dans *ne*, au sens simplement négatif : Demurent trop, n'i poedent estre à tens (*Roland*, v. 184), et au sens disjonctif : En païenisme n'en la crestienté (*Charroi de Nimes*, v. 139). Devant Viane n'a un millor princier, — N'en toute la contrée (*Girard de Viane*, édit. Tarbé, p. 89). Ne que je sièce al boire n'al mangier (*Ogier*, v. 4223). Qu'escus n'aubers ne li ait ja garant (*Jourdain de Blaives*, v. 1775). = Dans *que :* Tresqu'au palès ne se volt arester (*Charroi de Nimes*, v. 52). Tant fist en terre qu'es ciex est coronez (*ibid.*, v. 33). Olivier sent qu'il est à mort naffrez (*Roland*, v. 1965). = Et, enfin, dans *se :* De doel murrai s'altre ne m'i ocit (*Roland*, v. 1967). Bone chanson, s'entendre la volés (*Ogier*, v. 19). Etc.

ce est voirs, et g' i sui bien creans (*Gui de Bourgogne*, v. 2644). Merci cria, por ce en oi pitié (*Charroi de Nimes*, v. 249). = Il peut ne pas s'élider dans *ge*, *je :* Quant ge en ving à mon hoste Guion (*Charroi de Nimes*, 48). Après celui vos en fis ge une autre (*ibid.*, 69; cf. 212, 163). Je en ferai del tout vostre plaisir (*Jourdain de Blaives*, 779). Ains que je isse de la cort Desïer (*Ogier*, 4222). = Il peut ne pas s'élider dans *ne :* Ne vos, ne il, ni porterez les piez (*Roland*, v. 260). Ne as puceles ne par nuit ne par jor (*Auberi le Bourgoing*, p. 3 de l'édition Tobler). Ne as enfanz ne la volez tolir (*Charroi de Nimes*, v. 318). Ne dist ne od ne non (*Ogier*, v. 9053). Ne un ne autre ne volsist gaaignier (*Jourdain de Blaives*, v. 1633). = Il peut ne pas s'élider dans *que :* De cel enfant dites que il en iert (*Jourdain de Blaives*, v. 516). Où que il voit Guion, si l'a haut salué (*Gui de Bourgogne*, vers 2891). A bien petit que il ne pert le sens (*Roland*, 326). Sire rois de Gascoigne, que alés vos disant (*Renaus de Montauban*, édit. Michelant, p. 155, v. 17). Puis que avez à tel besoing mestier (*Gaidon*, v. 8814). Nului n'encontre que il ne mete à mal (*Ogier*, v. 5141). Qui plus reluit que estoile jornal (*Aspremont*, Bibl. nat., 2495, f° 111 v°). = Il peut enfin ne pas s'élider dans *se :* Se il ne veult trouver nouvelerie (*Gaidon*, v. 10887). Se il les fius Aimon ne vos fait delivrer (*Renaus de Montauban*, l. l., p. 151, v. 20). Que se ai envers vous con traîtres erré (*Gui de Bourgogne*, v. 2750). = Il est inutile d'ajouter que *é* ne s'élide jamais : Doné i ot maint ruiste cop mortal (*Ogier*, v. 5133).

L'*a* s'élide.

L'*a* s'élide dans *la, ma, ta, sa :* Li glorieus ki nos fist à s'image (*Huon de Bordeaux*, v. 2). Que m'ost soit descendue (*Renaus de Montauban*, édit. Michelant, p. 150, v. 24). Tenez m'espée (*Roland*, v. 620). Si ait m'ame pardon (*Auberi*, p. 8, v. 7 de l'édit. Tobler). Etc. Mais il faut observer que dans ces différents cas l'*a* fléchit à l'*e*, et qu'en certains dialectes on a *le, me, te, se* = *la, ma, ta, sa*.

L'*a* ne s'élide pas.

L'*a* ne s'élide jamais dans *là* (venant d'illac), ni dans les mots qui sont fortement accentués : Là u cist furent (*Roland*, v. 108). Desi au maistre tré là ont Karlon trové (*Renaus de Montauban*, édit. Michelant, p. 150, v. 1). Là où les os assamblent d'ambes pars (v. 5130.) = C'est tout à fait par exception que l'on trouve dans un texte de la *Prise de Pampelune* (œuvre d'un Lombard écrivant en français) des élisions telles que les suivantes : Il n'alera ja ensi (166). Là où Dieu nous conduira (1213). Etc.

par une consonne, l'élision est permise; mais l'*e* muet

L'*i* s'élide.

L'*i* s'élide souvent dans *li*, au cas sujet de l'article singulier : Parolet l'uns à l'altre (*Roland*, v. 369), et quelquefois dans *si* = *se* (venant de *sic*) : Ot le Guillaumes, s'en a un ris geté (*Charroi de Nimes*, v. 460). Lors se relièvc, s'a prins gens à huchier (*Jourdain de Blaives*, v. 58). Quant il les voit, s'ot une paor tele (*Ogier*, v. 1147). = L'élision du relatif *qui* est rare : Por la chalor qu' est grans (*Renaus de Montauban*, p. 152, v. 7). Vès ici les barons qu' issent de la cité (*ibid.*, p. 150). = Encore faut-il observer que l'on pourrait ici supposer fort bien *que* et *se*, etc., et que, dans les autres mots qui précèdent, surtout dans *li*, l'*i* tend à fléchir en *e* muet.

L'*i* ne s'élide pas.

L'*i* ne s'élide point au cas sujet de l'article pluriel : Quant li enfant l'entendent, si crient à haus cris (*Gui de Bourgogne*, v. 2847). Que bien le virent et li un et li altre (*Charroi de Nimes*, v. 178). Malbailli m'a, ce sevent li auquant (*Ogier*, vers 9088). = Quelquefois même il ne s'élide point au cas sujet de l'article singulier : Jourdain li enfes se lève sur en piés (*Jourdain de Blaives*, v. 1198). Li estors fu mult fort de grant ravine (*Ogier*, v. 5264). Lors s'est li enfes Guis gentement conréés (*Gui de Bourgogne*, v. 2877 ; et dans les trente vers précédents, on trouve plusieurs fois *l'enfes*). = Le plus souvent, l'*i* ne s'élide point dans *si* : Fu molt preudons, si ot le cuer hardi (*Raoul de Cambrai*, éd. Le Glay, p. 3). Del gentill comte si est remés un filz (*Charroi de Nimes*, v. 324). Si avés awec vos trestous les ·XII· pers (*Renaus de Montauban*, éd. Michelant, p. 151, v. 16). Si iert Callos et Ogiers li nobiles (*Ogier*, v. 1161). = Dans le relatif *qui*, l'élision ne se produit que bien rarement : Qui est-il, ce me dites por Dieu de majesté (*Gui de Bourgogne*, v. 2918). Car païen oirrent qui ont grant conpaignie (*Ogier*, v. 1181). Ki onques fust en France n'en la crestienté (*Renaus de Montauban*, édit. Michelant, p. 153, v. 26). = Jamais *li* (au datif), *cui* (au datif), *ci*, *mi*, *ti* et *si* ne s'élident, ni leurs congénères, parce que dans ces derniers mots l'*i* ne peut fléchir en l'*e* muet : Desus la bocle li a l'escu troé (*Ogier*, v. 5257). Je li affi par Mahon cui j'ai chier (*Jourdain de Blaives*, v. 1035). Qui deffier te vint ci en ta cort (*Charroi de Nimes*, v. 186). Sire, dist Hermenfrois, ci a male amisté (*Renaus de Montauban*, édit. Michelant, p. 150, v. 12). Dessi as trés où li Sarrazin erent (*Ogier*, v. 1150). Je ne mi home ne t'ièrent mais aidant (*Raoul de Cambrai*, l. l., p. 29). Tot ti ami en seront irascu (*Ogier*, v. 11470).

L'*o* s'élide.

L'*o* s'élide dans les mots *ço* et *jo* de la *Chanson de Roland;* mais il est clair que l'*o* n'est ici qu'une notation de l'*e* muet.

L'*o* ne s'élide pas.

Il arrive quelquefois que, dans le *Roland*, l'*o* des mots *ço* et *jo* ne s'élide pas. Mais on peut dire, en thèse générale, qu'il ne s'élide jamais, quand il n'est pas une notation de l'*e*, quand il ne peut fléchir en *e*.

L'*u* s'élide.

L'*u* ne s'élide, à notre connaissance, que dans le mot *tu* en une ou deux de nos chansons de geste : T' as bon haubert et çaint le branc forbi (*Huon de Bordeaux*, v. 739). Cf. Paul Meyer, *Recherches sur l'Épopée française*, l. l., p. 313.

L'*u* ne s'élide pas.

L'*u* ne s'élide pas et ne peut s'élider dans les mots vigoureusement accentués, tels que *fu* : Ce fu à Paques (*Covenant Vivien*, v. 8). Etc., etc.

est ici la seule voyelle qui s'élide : *Gitai le el Toivre, sel mangierent poisson* [1]. »

De la césure.

Telles sont les quatre propositions où nous avons laborieusement essayé de condenser tout le chapitre de l'élision dans la prosodie de nos pères; mais le chapitre de la césure est, par bonheur, beaucoup plus facile à écrire : « La césure du décasyllabe est après la quatrième » syllabe accentuée; la césure de l'alexandrin, après la » sixième. » Ces quelques mots résument la question [2].

La césure du décasyllabe est après la quatrième syllabe accentuée; celle de l'alexandrin après la sixième.

Il est à peine utile de répéter ici que, par une indulgence pleine de bon sens et de logique, nos pères autorisaient leurs poëtes à ne tenir aucun compte de l'*e* muet à la fin du premier hémistiche, de même que nous n'en tenons encore aucun compte à la fin du second. Cette règle ne s'applique pas seulement à l'*e* muet, mais encore à l'*e* muet accompagné d'une *s*, d'un *t* ou d'un *nt* :

Jusqu'à la teRE si chevoel li baleient.
Très bien le batENT à fuz et à jamelz.
Ceignent espéES de l'acier vianeis [3].

[1] L'exemple cité est tiré du *Charroi de Nimes* (v. 210). Cette règle s'applique aux cas obliques de l'article masculin *del* et *al*, placés devant une consonne; à *nel, quel, jel,* = *ne le, que le, je le;* à *quem, nem,* = *que me, ne me*, etc., etc. Il faut cependant observer que deux cas peuvent se présenter. Dans l'un deux : *Rollanz m'forfist* (*Roland*, v. 3758; le manuscrit d'Oxford porte : *Rollanz ne forfist*), la consonne restée seule n'a pas de voyelle antérieure sur laquelle elle puisse s'appuyer; dans le second : *Gel te rendi*, la consonne vient en quelque sorte se coller contre la voyelle précédente et fait corps avec elle. M. G. Paris n'admet que cette dernière élision et condamne le *Rolanz m'forfist* que j'avais adopté dans mon texte critique (*Romania*, II, p. 110, et III, p. 399).

[2] Parfois l'*e* muet, surtout dans les monosyllabes, devient accentué à la quatrième syllabe du décasyllabique. De là une césure particulière qu'il faut signaler : — Coment fu *che*, biaux fix, ne me celés (*Ogier*, v. 3609). Encor ai-*ge* soixante de vos pers (*Charroi*, v. 282). Ce chaleng-*ge* par le cors saint Geri (*Raoul de Cambrai*, p. 27). Raverai-*je* Broiefort mon destrier (*ibid.*, v. 10659). I ferrai-*je* de m'espée forbie (*ibid.*, 1716). N'i remagne qui puisse porter armes (*ibid.*, 199). Et à Lengr*es* seroie malbaillés (*Auberi*, p. 17, v. 24). C'est cette césure que l'on a appelée « lyrique », parce qu'elle se rencontre souvent dans les chansons lyriques des trouvères. Bartsch fait observer qu'elle y est plus employée que je n'ai voulu le dire dans ma première édition (p. 194), et qu'on la trouve quatre fois dans une seule chanson du Châtelain de Coucy (*Chrestomathie de l'ancien français*, 2e édit., p. 230).

[3] *Chanson de Roland.*

Quant Païen virENT, li cuvert suduiant,
Que Franc i furENT si fier et conbatant[1].

Sire reis de GascoignE, faites pais, si m'oez :
Je ne vos salu miE, jà mar le cuiderés.
Par moi vos mande KarlES, li riches coronés[2].

L'Empereres reguardET la reine sa muillier;
El' fu ben corunÉE, al plus bel e al mieus[3].

On ne saurait trop regretter que cette excellente règle ait été remplacée dans notre versification par une règle plus sévère et dont la sévérité n'a véritablement rien de rationnel.

Il existe dans *Giratz de Rossilho* et dans *Aiol* une seconde espèce de vers décasyllabique qui a sa césure après la sixième syllabe accentuée.

L'alexandrin n'offre jamais, dans nos poëmes, que la césure dont il vient d'être question; mais, pour le décasyllabe, il existe une autre césure, une autre coupe. En certains vers décasyllabiques, la pause est placée après la sixième syllabe sonore. Deux de nos chansons, deux seulement, ont adopté ce rhythme, lequel est, à nos yeux, moins naturel, moins souple, moins harmonieux que l'autre.

L'un de ces deux poëmes est ce *Giratz de Rossilho* qui a été écrit sur la frontière des deux langues d'oc et d'oïl ; l'autre est *Aiol*, qui est une œuvre très-purement française. En voici des extraits, qui nous donneront le type de ce vers si singulièrement construit :

Aqui fo la Comtessa — pui corduriera,
Que anc no vistes de mas — ta fazendiera.

[1] *Charroi de Nîmes.* — [2] *Gui de Bourgogne.*

[3] *Voyage à Jerusalem.* = « On sait, dit M. P. Meyer en sa préface de *Brun de la Montagne*, qu'au moyen âge les vers de dix et de douze syllabes peuvent admettre, à la fin de chaque hémistiche, une syllabe atone, qui ne compte pas dans la mesure du vers. Cette faculté a été restreinte, dans notre versification moderne, au second hémistiche seulement : d'où nos vers à rimes féminines. Jusqu'à présent on n'a pu faire remonter cet usage au delà du poëte Jehan le Maire, qui vivait au commencement du XVIe siècle. Or, il se trouve que l'auteur de *Brun de la Montagne*, antérieur de plus d'un siècle à Jehan le Maire, suit très-exactement l'usage actuel. » (*Brun de la Montagne*, p. XV.)

No i a tan richa dompna — no la requiera,
De sas obras à far — no lhi profiera.
Don dizo lhi donzel — e gens lichiera,
Parlen tot son auzen — ẹ en deriera :
« Esgardatz qual beutat — de carboniera !
» Si l' vilas del carbo — no la fes niera,
» N'agues ta genta dompna — tro à Baviera. »

*

Ce fu à un lundi —, prins jor semane,
Que Karles tint sa cort — grant et fortane
En la sale à Paris — qu'est viele ançane.
Quant li Reis a manjat, — dort meriane.
Li donzel vont bordir — à la quintane,
Aval, soz la citat, — lonc la fontane.

*

Signors, che savés vous —, que c'est vertés :
Li oiseus deboinaires — del bos ramé,
Il meïsmes s' afaite, — bien le savés.
Autresi Aiols fait — el bos li ber :
Les consaus de son père — mist si en grés
Il n'ot valet en France — mieus dotriné...
Bien savoit Aiols lire — et enbriever ;
En latin et romans — savoit parler[1].

Que notre lecteur ne se borne pas à lire avec les yeux les quelques vers qui précèdent. Qu'il les lise à haute voix, et il se convaincra facilement de leur infériorité rhythmique. Ce rhythme n'a pas d'origines latines, et il n'y faut voir, avec M. Ten Brink, que la « création toute artistique d'un versificateur inconnu ». Un poëte fantaisiste aura cru bien faire en déplaçant arbitrairement la césure, et en mettant à la fin du vers cette tranche de quatre syllabes qui était jadis au commencement. Il ne faut pas s'étonner si cet essai a avorté : il n'était point dans le génie de notre langue. Le décasyllabe qui nous

[1] Le premier de ces extraits est emprunté à la version de *Giratz de Rossilho* qui est la plus voisine de la langue d'oc ; le second, à la version de ce même poëme qui s'approche le plus de la langue d'oïl ; le troisième à *Aiol et Mirabel* (vers 254 et suiv.).

est resté est bien coupé : il est clair, il est harmonieux, et il a fait le tour du monde avec le génie français.

Conclusion sur le vers épique.

Et maintenant vous connaissez assez notre vers pour le juger. Il est vrai que nous n'avons pas encore parlé de ces assonances et de ces rimes qui le terminent si heureusement et qui en sont à la fois le charme, la parure et la vie ; mais il est aisé de se figurer, dès à présent, l'effet produit dans nos vers héroïques par cette homophonie de leurs dernières syllabes. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, on a pu se convaincre jusqu'ici que la prosodie de nos épiques était d'une régularité et d'une précision remarquables. Il est juste d'avouer que cette versification était, à certains points de vue, moins roide et plus large que la nôtre, et il nous sera permis, comme conclusion de tout ce qui précède, d'affirmer que Boileau a poussé jusqu'à leurs dernières limites l'injustice, l'ingratitude ou plutôt l'ignorance, quand il a écrit ces vers plusieurs fois malheureux :

Durant les premiers ans du Parnasse françois,
Le caprice TOUT SEUL faisoit toutes les lois.
La rime, au bout des vers assemblés sans mesure,
Tenoit lieu d'ornemens, de nombre et de césure.
Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.

Hélas ! à l'heure même où j'écris ces lignes, quelques milliers d'enfants apprennent les vers de Boileau : ils le croient sur parole, ils le citeront toute leur vie, et c'est seulement depuis cinq ou dix années que quelques-uns de leurs professeurs ont parfois l'audace de leur dire : « Boileau s'est trompé. »

II. Le Couplet épique.

Il est temps d'en venir au Couplet épique.

Le mot *couplet* est moderne dans le sens que nous lui

Le couplet ou tirade s'appelle encore *laisse* ou *vers*.

donnons. Les poëtes du moyen âge appelaient *vers* ce que nous appelons « couplet ». Nous en trouvons dans le *Roman de la Violette* une preuve que personne ne pourra récuser :

> Lors comença, si com moi semble,
> Com cil qui molt estoit senés,
> Un VER de Guillaume au court nés
> A clere vois et à dous son[1]...

Suit, dans le *Roman de la Violette*, un COUPLET ENTIER de la geste de Guillaume : « Grant fut la cour en la salle à Loon. » Dans *Élie de Saint-Gilles*, on lit encore : « Plairoit il vos oïr trois *vers* de baronie. » Enfin, l'auteur de la *Vie de saint Thomas* prend soin d'annoncer à ses lecteurs que, dans son poëme, « li VERS est d'une rime en cinc clauses cuplez ». Remarquez ce dernier mot qui sert à expliquer l'étymologie du mot « couplet » ; mais observez aussi que depuis longtemps, dans la poésie latine, le mot *versus* signifiait « une pièce de vers[2] ». Il avait passé, avec ce sens, dans notre langue et dans notre poésie nationales.

Le *couplet* prend encore le nom de *laisse*. Dans le fabliau intitulé : *les Deux Troveors ribauz*, l'un des jongleurs s'écrie avec orgueil qu'il « ne sait pas moins de quarante laisses[3] ».

La *laisse*, à l'origine de notre versification, est composée d'un nombre régulier de vers.

Durant les premiers temps de notre poésie, la laisse était à la fois très-courte et fort régulière. Les couplets du *Saint Léger* sont de six octosyllabes, qui « assonent » deux par deux. La laisse de la *Passion* consiste en quatre

[1] *Roman de la Violette*, par Girard de Montreuil, édit. Francisque Michel, 1834, p. 73.

[2] Une pièce de vers régulièrement écrite d'après les lois de l'ancienne prosodie. *Versus*, dans ce sens, était opposé à *rhythmus*, qui a toujours exprimé une pièce de vers rimés et où l'accent et la numération des syllabes remplacent la *quantité*.

[3] Voy. Rutebeuf, édit. Ach. Jubinal, I, p. 334. Cf. la 2e édition qui a paru en 1875-76.

I PART. LIVR. II. CHAP. VIII.

vers à huit syllabes, et leur homophonie est disposée de la même manière que dans le *Saint Léger*. Quant au *Saint Alexis*, il nous offre des strophes monorimes de cinq décasyllabes. Notez, encore un coup, que ce sont là de petites chansons de geste.

C'est dans un poëme provençal du x[e] siècle, c'est dans le *Boèce*, que nous trouvons, pour la première fois, des laisses irrégulières. Et tel est le plus ancien type, aujourd'hui connu, qui soit conforme à celui de nos Chansons de geste.

Mais, dès le *Boèce* et dès la *Chanson de Roland*, le couplet est formé d'un nombre variable de décasyllabes ou d'alexandrins.

La tirade épique se compose d'un nombre très-variable de vers, qui tous sont ornés de la même assonance ou de la même rime : de là le nom de couplet monorime. Certain couplet des *Lorrains* ne renferme pas moins de cinq cent quarante-six vers [1]. Tout au contraire, dans la *Chanson d'Aspremont*, nous trouvons un couplet de trois vers, et, dans *Huon de Bordeaux*, à la suite l'une de l'autre, deux laisses de trois et une de quatre vers [2]. On peut dire que, dans les deux cas, il y a exagération. Dans la *Chanson de Roland*, les couplets se composent en moyenne de douze à quinze vers. Nulle règle fixe, d'ailleurs. Mais il faut avouer que nos poëtes tendirent sans cesse à

[1] *Garin le Loherain*, 20[e] couplet de la seconde chanson.

[2]
En la qarte iert Desier de Pavie,
Et li dus Naime, li convers Jeremie,
Richiers li preus fu en sa compagnie.
(*Aspremont*, Bibl. nat., anc. Lavall. 123, f° 57 v°.)

·M· en trova qui ferent les cevaux
Et autres ·M· qui traient as travaus.
·M· en trova qui juent as escas
Et autres ·M· qui del ju furent mas.

·M· en trova, saciés à essiant,
Qui as puceles juent à leur talant,
Et autres ·M· qui del vin so it bevant.

·M· en trouva qui el palais s'en vont
Et autres ·M· qui repairié en sont.
Tout chil millier esgarderent Huon.
(*Huon de Bordeaux*, vers 5400 et suiv.)

Cf., dans *Amis et Amiles* (p. 18 de l'édition Hoffmann), un couplet de cinq vers, etc.

augmenter considérablement le nombre des vers dans chaque laisse ou couplet. Rien de plus fâcheux qu'une telle tendance. Et que dire des raffinements ridicules du poëte Adenet, notamment dans sa *Berte aus grans piés?* Il s'amuse, il s'épuise à trouver un nombre énorme de rimes en *oe :* tour de force qu'il n'exécute qu'au grave préjudice du bon sens et de la poésie[1]. C'est là un signe certain de décadence. Quand le versificateur remplace le poëte ; quand il joue avec des sons au lieu d'émouvoir avec des idées ; quand l'écrivain se préoccupe uniquement des yeux de ses lecteurs ou de l'oreille de ses auditeurs, et non pas de leur intelligence, la poésie d'un peuple est morte, et elle méritait de mourir.

Les vers de nos Épopées consonnent tantôt par leur dernière voyelle sonore, tantôt par leur dernière syllabe accentuée. En d'autres termes, ils sont *assonancés* ou *rimés*.

Nos vers sont tantôt ASSONANCÉS, tantôt RIMÉS. Mais « qu'est-ce que l'assonance? et qu'est-ce que la rime? » Il importe de le savoir.

L'assonance est la simple homophonie de deux voyelles ; c'est la répétition d'un même son à de certains intervalles qui, le plus souvent, sont égaux.

Chez les peuples primitifs, qui dansent en chantant et chantent en dansant, il arrive qu'au moment où doit se produire une pause, on aime à entendre le même son, lequel donne à cette pause quelque chose à la fois de plus agréable et de plus marqué. Sorte de coup de cymbale, qui indique nettement une suspension de mouvement. C'est grossier, si vous le voulez ; c'est primitif, c'est barbare. Mais accordez-nous que rien n'est plus naturel.

Berte gist sur la terre qui est dure com groe.
Il n'ot si bele dame jusques à le Dinoe :
Sage fu et courtoise, sans boban, sans chipoe.
Ne sai qui ot là fait un siége d'une hoe.
Là s'apuia la bele qui de plourer fut roe ;
Car de paine clochoit com cheval qu'on encloe. Etc., etc.

Et il y a vingt-neuf vers de cette force !!

Or, cette homophonie, chez les peuples primitifs, n'atteint généralement qu'une voyelle. Quant aux consonnes qui la précèdent ou qui la suivent, ces vieux poëtes inconnus n'en ont aucun souci. Le caractère essentiel de l'assonance, nous ne craignons pas de le répéter : C'EST DE N'ATTEINDRE QU'UNE VOYELLE.

Tel est aussi le caractère avec lequel elle se présente chez presque tous les peuples.

Nous en découvrons des traces éclatantes dans les fragments qui nous sont restés des plus anciens poëmes grecs et romains.

Mais renfermons-nous dans la poésie latine.

Histoire de l'assonance depuis les premiers temps de la poésie latine jusqu'à l'époque de nos Chansons de geste.

L'assonance est facile à constater dans les vers les plus antiques de la poésie romaine[1]. Ce procédé éminemment primitif et populaire fut involontairement adopté par les poëtes classiques et savants : à tout le moins, ils ne purent s'y soustraire. Sur 12914 vers de Virgile, 924 sont assonancés intérieurement[2]. Même tendance, parfois, chez Properce[3], chez Ovide[4], chez Horace[5]. Et les orateurs eux-mêmes s'estiment heureux de pouvoir donner à leurs longues périodes la parure de cette homophonie[6]. On l'a, plus d'une fois, remarqué avant nous.

[1] Voy. Van Drival, *Annales de philosophie chrétienne*, 1868, I, 147 et suiv.

[2] M. L. Quicherat a expliqué ce fait fort naturellement et l'a présenté comme l'inévitable résultat de la place que les Latins aimaient à donner au substantif et à son épithète : « Cæruleus Tibr*is*, cœlo gratissimus amn*is*. » On peut fort bien admettre l'explication de M. Quicherat; mais le résultat, enfin, n'en était pas moins produit : on connaissait l'assonance et, malgré tout, on ne la détestait pas. Cicéron faisait des vers ornés d'assonances : « O fortunatam natam me consule Romam. » Au dire du même Cicéron (*Tusculanes*, édit. Lemaire, XVI, p. 300), le vieil Ennius lui-même avait écrit ces vers plus qu'assonancés et dont on n'a pas assez tenu compte dans l'histoire de la versification syllabique : « Hæc omnia vidi inflammari, — Priamo vi vitam evitari, — Jovis aram sanguine turpari. » Varron cite des vers de même nature ; etc., etc.

[3] « Non nos humani sunt partus talia *dona;* — Ista Deum menses non peperere *bona.* »

[4] « Quot cœlum *stellas*, tot habet tua Roma pu*ellas.* »

[5] « Non satis est pulchra esse poemata : dulcia *sunto*, — Et, quocumque volent, animum auditoris ag*unto.* » (*Art poétique.*)

[6] Lucilius leur reproche très-clairement cette recherche.

Mais nous avons vu que l'introduction des hymnes dans la liturgie ou, pour parler plus exactement, dans le culte catholique, avait fait décidément la fortune de l'assonance. Et voilà que nous avons été amenés à suivre d'un œil attentif les progrès de cette assonance dans la versification liturgique. Ces progrès sont incessants, rapides, foudroyants[1].

L'assonance, cependant, n'atteint toujours que la dernière voyelle, et cette voyelle peut être ou ne pas être suivie de consonnes. *Conditor* assonne très-bien avec *perdito; fructifera* avec *gesserat; militia* avec *prædicat; dixerim* avec *domini; barathri* avec *pluit; obliviscimur* avec *deponimus; lacrimas* avec *impetra*. Et, dès le IVe siècle, dès les premières hymnes, nous trouvons *vesperi* accouplé avec *præcipis* et *sidere* avec *simplices*[2].

C'est cette même assonance qui pénètre dans la poésie latine savante et qui s'y rend principalement maîtresse de l'hexamètre et du pentamètre; mais c'est elle aussi qui pénètre dans la poésie liturgique, chantée, rhythmique.

Dans la poésie savante, elle triomphe, presque sans rivale, de l'an 950 à l'an 1050. Et les hexamètres, comme les pentamètres, sont, à cette époque, assonancés intérieurement;

Assonancés par la dernière voyelle, et non par les deux dernières syllabes.

Il en est de même, soit à la fin des vers, soit intérieurement, pour la poésie chantée, pour la poésie des hymnes. Et cela jusque vers le milieu du XIe siècle.

Différence essentielle entre l'assonance et la rime.

Alors, mais alors seulement, se produit ce raffinement étrange et bizarre qui s'appelle la rime. Alors un rhéteur

[1] Voyez la démonstration de ce fait dans le § 14 de la « Note sur la versification rhythmique ».

[2] Voy. Mone, *Hymni medii ævi*, nos 7, 326, 627. Cf. les hymnes *Lucis creator optime* et *Jam lucis orto sidere*, etc.

inconnu a l'idée de parler plus vivement aux yeux et de donner à ses vers cette disposition curieuse :

In proprium m} OREM nostrum convertat am } OREM.
Auferat ard } OREM mentis sanctumque vig } OREM.

Regarde bien ces vers, lecteur, regarde-les encore. Ce n'est plus la vieille, la simple, la sage assonance. C'est la rime, laquelle, en latin, atteint toute la dernière syllabe du mot et la voyelle de l'avant-dernière syllabe. Procédé de rhéteur, amusaille d'école.

Eh bien ! je crois être parvenu à prouver ailleurs que cette jolie invention nous est sans doute venue d'Allemagne, que sa date originelle n'y est pas antérieure à 1020, et qu'elle prit en France ses premiers développements vers 1060-1080, tant dans la poésie métrique et savante que dans la poésie rhythmique et populaire[1].

[1] Pour établir les vérités qui précèdent, nous avons mis à profit deux sortes de documents : les Epitaphes tout d'abord, et en second lieu ces « Rouleaux funèbres » qu'un monastère envoyait aux autres monastères pour leur apprendre les noms de ses frères défunts, leur demander en retour les noms de leurs morts et établir un échange de prières pour les âmes de tous ces trépassés. Ces derniers documents, qui sont souvent en vers, présentent parfois la date du jour même où ils ont été composés. Rien n'est plus précis. = Nous avons donc analysé avec soin tous les « Rouleaux des morts » qui ont été publiés par M. Léopold Delisle. Dans le « rouleau de Gauzbert », dont il faut placer la date entre les années 968 et 971 ; dans le « rouleau de l'abbaye de Fleury », dont M. Delisle n'a pu déterminer exactement la date, mais qui appartient certainement au xe siècle ; dans « l'Encyclique de 1005 sur la mort d'Arbode, abbé de Saint-Remi de Reims » ; dans le rouleau de Gauzbert, abbé de Marmoutier (1007) ; dans le fameux rouleau de Guifred, comte de Cerdagne, que nous avons nous-même transcrit jadis d'après l'original et qu'il faut rapporter aux années 1050, 1051 ; dans le rouleau de Girard, moine de Saint-Aubin d'Angers (1050) et dans celui d'Hugues, moine de Corbie en 1070, nous ne trouvons encore que des vers assonancés : pas la plus légère trace de rime. Il faut arriver à 1076 pour trouver enfin, dans nos Rouleaux des morts, la première apparition de la rime. Dans le rouleau de Foucard, abbé de Saint-Amand, le chapitre de Saint-Etienne de Metz a inséré deux distiques. Or, sur ces quatre vers, deux sont parfaitement rimés, et ce sont les deux pentamètres : « Poscimus ergo D*eum*, solvat ut ipse r*eum*... Pro nostris i*deo* solvite vota *Deo*. » Mais enfin c'est en 1095 seulement que nous trouvons, dans la riche collection de M. L. Delisle, plusieurs pièces qui sont entièrement rimées : « O major m*undo*, clamamus corde prof*undo* — Peccatum *dele*, totius causa me*dele* », etc. (Rouleau de Foulques, abbé de Corbie). En résumé, d'après les Rouleaux des morts, la rime n'aurait pris sérieusement la place de l'assonance que vers l'année 1080. = Les Épitaphes nous ont exactement conduit

Mais, dans la versification française, les choses ne s'étaient pas passées tout à fait de la même façon.

Les plus anciens documents de notre poésie nationale sont assonancés, comme aussi nos premières épopées

Dans les premiers monuments de la langue d'oïl, l'assonance atteint uniquement la DERNIÈRE VOYELLE ACCENTUÉE. Peu importent, d'ailleurs, la consonne ou les consonnes dont cette dernière voyelle sonore peut être accompagnée.

Voilà bien l'assonance primitive, le coup de tam-tam sauvage et naïf qui, dans la poésie populaire, indique un temps d'arrêt dans la danse et dans le chant.

Notre cantilène de sainte Eulalie, notre *Passion*, notre *Vie de saint Léger*, notre *Chanson de saint Alexis*, sont assonancées de la sorte. Et il en est de même de la *Chanson de Roland* et de toutes les chansons de geste primitives.

C'est plus tard, c'est au XII[e] siècle, c'est le jour où nos

au même résultat. Nous avons relevé avec soin celles qu'ont publiées les auteurs du *Gallia christiana* et de l'*Histoire littéraire*, et nous n'avons pas constaté l'invasion de la rime avant ces vers funèbres qui furent, vers 1065, consacrés à la mémoire de Beuves, abbé de Saint-Bertin : « Bos Domini Bo*vo*, Domino datus ab æ*vo*, — Fructu non pa*rvo*, Domini profecit in *arvo*. » Et encore la date de cette épitaphe n'est-elle pas absolument certaine. En 1077, l'épitaphe d'Ainard, de Saint-Pierre sur Dives, nous en offre un modèle encore plus correct et absolument décisif : « Hic jacet Ai*nardus*, redolens ut pistica *nardus* », etc. Et nous devons enfin signaler, coup sur coup, les inscriptions en vers rimés qu'on a gravées sur les tombeaux d'Aubri, abbé de Saint-Mansuy au diocèse de Toul (1085; pour les premiers vers seulement) et de Richer, 44[e] évêque de Verdun, mort en 1107. D'où l'on peut conclure qu'en France, d'après les Épitaphes comme d'après les Rouleaux des morts, la rime ne serait guère entrée en lutte contre l'assonance qu'entre les années 1060-1080. = Il semble qu'en Allemagne on peut alléguer des exemples antérieurs. Deux quatrains ornent un manuscrit où l'empereur Conrad est représenté aux pieds du Christ avec sa femme Gisèle, et où son fils Henri est représenté aux pieds de la Vierge avec sa femme Inès. Or Conrad mourut en 1039 et Henri en 1056, et dans les deux quatrains dont il s'agit, quatre vers sont assonancés et quatre autres rimés : « Pectore cum m*undo*, regina, precamina *fundo* », etc. L'historien de Conrad, Wippo, insère dans sa *Vie* de cet empereur (vers 1048, 1049) des vers octosyllabiques parfaitement rimés : « Qui habet vocem ser*enam*—Hanc proferat cantil*enam* », etc. (Pertz, *Scriptores*, XI, 274.) Mais dès 1027-1028, le même Wippo avait composé un livre de Proverbes écrits sous forme de *clausulæ*, lesquelles sont uniquement syllabiques et très-richement rimées : « Notitia litter*arum* — Lux est anim*arum*. = Sæpius off*endit* — Qui lumen non att*endit* », etc. Et, dans le *Tetralogus* du même Wippo, les hexamètres rimés ou léonins sont déjà assez nombreux (Pertz, l. l., p. 245 et suiv.). Peut-être pourrait-on déduire de ces faits que la rime prit naissance en Allemagne vers 1020-1030, et qu'elle ne se développa en France que cinquante ans après.

Tant qu'on *chante* nos romans, ils sont assonancés ; dès qu'on les *lit*, ils sont rimés.

Romans cessèrent d'être uniquement chantés et écoutés, pour être désormais écrits et lus, c'est ce jour-là même qu'il fallut se montrer plus difficile sur la nature et l'étendue de l'assonance ; c'est ce jour-là qu'il fallut parler aux yeux ; c'est ce jour-là qu'il fut décrété que tous les vers et tous les couplets épiques seraient désormais liés ensemble par des rimes, et non par des assonances.

Or, la rime française atteint non-seulement la dernière voyelle sonore, mais la consonne ou les consonnes qui la suivent. Telle est sa définition la plus claire.

Donc, tous nos Romans furent peu à peu rimés. On refit, on dut refaire en rime tous ceux qui avaient été primitivement assonancés : et de là, ces remaniements dont nous écrirons bientôt l'histoire.

Mais le peuple, le vrai peuple, ne se convertit pas à la rime. Durant tout le moyen âge, pendant toute la Renaissance, à travers les splendeurs classiques des XVII[e] et XVIII[e] siècles, au milieu des extravagances et des débauches de la rime romantique, le peuple a gardé son vieil amour pour la bonne assonance du bon vieux temps. Elle lui suffit : il l'aime.

Suivez ce montreur de reliques, qui s'arrête là-bas, sur le port, au milieu des marins et des poissonniers ; qui plante en terre une sorte de drapeau sur lequel sont peints en couleurs grossières les principaux épisodes de la vie de SON saint et qui se met à chanter, sur un mode populaire, la vie, le supplice et la mort de ce martyr ;

Écoutez ce paysan dans son champ, répétant d'une voix traînante je ne sais quel refrain mélancolique derrière sa charrue et ses bœufs ; écoutez encore ce descendant des jongleurs, entouré d'un cercle de blouses bleues et entonnant d'une voix cassée une chanson plus ou moins triviale, au milieu d'un de nos faubourgs de Paris ;

Que disent-ils, que chantent-ils, en 1878 ?

Ce sont, bien souvent encore, des chants qui sont assonancés, et non rimés.

Écoutez plutôt :

Ce fut la veille d'un dimanche :
Marguerite dedans sa chambre,
Elle se jette à deux genoux,
Disant : « J'ai perdu mes amours. »
Marguerite est au lit malade
Et sa chambrière la garde, etc[1].

*

Graces nous fault rendre
Aux trois Roys aussi
Qui des lieux estranges,
Noël accompli,
Sont venus par bande
Voir le doux Jesus
Pour lui faire offrande
Et humble salut[2].

*

L'automne glace les raisins,
L'hiver gele les arbres,
Le laboureur souffre la faim,
On ne voit que desastres[3].

Et il en sera peut-être ainsi pendant de longs siècles encore, si notre nation, comme nous l'espérons très-vivement, vit de longs siècles. L'assonance a été, est et sera toujours populaire.

La rime n'est qu'une délicatesse ou un raffinement

Pour en revenir à notre épopée du moyen âge, il faut avouer que, dans nos Chansons de geste, l'assonance ne se rendit pas sans quelque résistance aux puissants efforts

[1] *Franzosische Volkslieder*, von Moriz Haupt, Leipzig, 1877.

[2] Noël *Grâce soit rendue*, qui remonte au XVI[e] siècle et qui, encore aujourd'hui, est chanté aux repas de noces et de baptêmes en Bourgogne et en Champagne.

[3] *Cantique sur les contre-temps d'à présent*, Epinal (s. d). = Cf. les *Franzosische Volkslieder* de Haupt, *passim*, et l'*Histoire des livres populaires* de Ch. Nisard, 2[e] édit., II, p. 139, 157, 162 et 176. Voy. aussi le *Recueil de vieux Noëls*, imprimé à Nantes, en 1876, par Libaros, p. 14, 18, 21, 26, 36, 38, 52, 61 et 125, et les *Chants de la Provence*, de Damase Arbaud, p. 66, 80, 84. Etc., etc.

I PART. LIVR. II. CHAP. VIII.

Lutte entre la versification assonancée et la versification rimée. Triomphe de la rime.

de la rime. L'ancienne versification fit, au contraire, une assez vive défense contre la nouvelle : elle ne céda le terrain que pied à pied. Il est véritablement intéressant de suivre les phases de cette lutte. Dans la *Chanson de Roland*, l'assonance triomphe pleinement ; la rime est absente ; le poëte n'en a même pas la notion. Dans le *Couronnement Looys*, le *Charroi de Nîmes*, la *Prise d'Orange*, les *Enfances Vivien*[1], le *Moniage Guillaume*, *Élie de Saint-Gilles* et *Huon de Bordeaux*, l'assonance règne encore presque sans partage, mais il y a déjà, à cette époque, quelques chances pour la rime. Bientôt ses envahissements deviendront plus redoutables, et il faudra que l'assonance partage avec elle la moitié de son royaume. Les rédactions que nous possédons aujourd'hui d'*Ogier*, d'*Amis et Amiles*, du *Covenant Vivien*, de *Jourdain de Blaives*, de *Beuves d'Hanstonne*, de la *Mort d'Aimeri de Narbonne*, etc., sont en partie assonancées, en partie rimées, et c'est, comme nous le verrons tout à l'heure, le fait de deux versificateurs différents. La rime cependant avançait, avançait toujours. Bientôt l'assonance fut chassée par elle de ses derniers refuges. Un grand nombre de nos poëmes sont purement et absolument rimés ; tels sont, parmi tant d'autres : *Aliscans*, *Auberi le Bourgoing*, *Fierabras*, *Beuves d'Hanstonne*, *Gaidon*, *Parise la Duchesse*, la *Prise de Pampelune*, l'*Entrée en Espagne*, *Macaire*.

A raison des faits qui précèdent, on pourrait partager nos Chansons de geste en trois groupes : le premier se composerait de chansons assonancées[2] ; le second, de

[1] Les Chansons de geste qui sont assonancées sont généralement les plus anciennes : mais ce n'est pas, néanmoins, un fait constant. Il y a eu, au XIII[e] siècle, des poëtes archaïques qui ont assonancé leurs poëmes, peut-être dans le dessein de les faire paraître plus vieux. Les *Enfances Vivien* nous semblent dans ce cas.

[2] Comme types de ces poëmes où l'on trouve un certain mélange de laisses

chansons où l'on peut constater la lutte entre l'assonance et la rime; le troisième, enfin, de chansons tout à fait rimées. Et il est facile de donner aujourd'hui la liste des romans qui composent chacun de ces groupes [1].

Deux observations encore, et nous aurons épuisé tout ce qui concerne l'assonance et la rime considérées en elles-mêmes.

rimées et de couplets assonancés, nous avons cité *Ogier*, le *Covenant Vivien*, *Amis et Amiles*, *Jourdain de Blaives* et *Beuves d'Hanstonne*. On trouvera, en effet, des laisses rimées dans *Ogier*, aux pp. 57, 199, 221 et 271 de l'édition in-4° de Barrois; mais on remarquera surtout que, depuis le vers 9210, la rime domine, sauf une recrudescence d'assonances entre les vers 11381 et 12495. — Cf. dans *Amis* les couplets qui sont renfermés entre les pages 40 et 50 de l'édit. Hoffmann et les derniers couplets de ce poëme (p. 88-101); *Jourdain de Blaives* (depuis la page 186 de l'édit. Hoffmann, jusqu'à la fin de la chanson); le *Covenant Vivien* (édit. Jonkbloet) et le ms. 1632 (Regina) de la Vaticane, où est conservée une intéressante version de *Beuves d'Hanstonne*.

[1] DÉCASYLLABES ASSONANCÉS : *Aiol* (en partie, avec un repos après la sixième syllabe); *Amis et Amiles* (sauf un certain nombre de couplets); *Anseïs fils de Girbert; Beuves d'Hanstonne* (en partie); *Charroi de Nîmes; Chevalerie Ogier* (de Raimbert de Paris); *Couronnement Looys; Covenant Vivien* (en partie); *Departement des enfans Aimeri* (du ms. de la Bibl. nat. fr. 1448); *Enfances Guillaume; Enfances Vivien ; Garin le Loherain; Girbert de Metz ; Hervis; Huon de Bordeaux* (en partie); *Jourdain de Blaives; Moniage Guillaume; Mort d'Aimeri de Narbonne* (en partie); *Prise de Cordres* (sauf le dernier couplet); *Prise d'Orange; Roland*.

ALEXANDRINS ASSONANCÉS : *Aiol et Mirabel* (1-121, 1626-1885, 4562-4866 et 4971-10985); *Aye d'Avignon; Doon de la Roche; Elie de Saint-Gilles* (sauf les vers 32-80); *Floovant; Gui de Bourgogne; Mainet; Parise la Duchesse* (imparfaitement); *Voyage à Jerusalem et à Constantinople*.

DÉCASYLLABES RIMÉS : *Acquin; Aimeri de Narbonne; Aliscans; Anseïs de Carthage* (sauf quelques couplets féminins); *Aspremont; Auberi le Bourgoing; Auberon; Betonnet; Beuves d'Hanstonne* (en partie); *Bovo d'Antona; Covenant Vivien* (en partie); *Departement des enfans Aimeri* (du ms. de la Bibl. nat., anc. 23 Lavall.); *idem* (du ms. du British Museum, Harl. 1321); *Enfances Charlemagne* (du manuscr. de Venise); *Enfances Ogier* (d'Adenet); *Enfances Ogier* (du ms. de Venise), *Enfances Roland* (id.); *Entrée en Espagne* (en partie); *Foulques de Candie* (en partie); *Gaidon; Giratz de Rossilho; Girard de Viane* (sauf la dernière laisse féminine); *Guibert d'Andrenas; Macaire; Moniage Renoart; Mort d'Aimeri de Narbonne* (en partie); *Otinel; Raoul de Cambrai; Renier; Roncevaux* (remaniements du *Roland;* mais en partie seulement).

ALEXANDRINS RIMÉS : *Antioche; Bastart de Bouillon; Beaudouin de Sebourc; Berte aus grans piés* (d'Adenet); *Beuves de Commarcis; Charlemagne* (de Girard d'Amiens); *Charles le Chauve; les Chetifs; Ciperis de Vignevaux; Croisade* (attribuée à Baudri de Bourgueil); *Destruction de Rome; Doon de Maïence; Doon de Nanteuil* (fragments); *Enfances Doon de Maïence; Enfances Garin; Enfances Godefroi; Entrée en Espagne* (en partie); *Fierabras* (français); *Fierabras* (provençal); *Florence de Rome; Florent et Octavien*,

I PART. LIVR. II. CHAP. VIII.

Les couplets épiques sont terminés, les uns par des assonances ou des rimes *masculines*; les autres par des assonances ou des rimes *féminines*.

Parmi les couplets d'un même poëme, les uns sont masculins, les autres féminins, et nous ne donnons pas à ces deux mots un sens différent de celui qu'ils ont de nos jours. Mais il n'existe alors aucune loi pour régler l'ordre d'après lequel les couplets masculins et féminins peuvent et doivent se suivre. Il est permis au poëte d'écrire dix laisses masculines de suite, puis deux couplets féminins; puis trois masculins : et ainsi de suite. Nous y reviendrons, quand nous aurons à étudier la constitution intérieure du couplet épique.

Toutes les assonances (masculines ou féminines) peuvent être aisément ramenées à un certain nombre de familles distinctes. En d'autres termes, il n'y a, dans nos chansons assonancées, qu'un certain nombre de couplets typiques. En attendant qu'on publie ce *Dictionnaire des assonances* qui sera si précieux pour déterminer la forme exacte d'un certain nombre de mots français, nous donnons aujourd'hui le tableau complet de ces laisses types[1]. C'est un travail qu'il serait inutile et malaisé de faire pour les chansons rimées où la variété des couplets est infiniment plus considérable.

Foulques de Candie (en partie); *Garin de Montglane; Girard de Roussillon* (remaniement du XIV[e] siècle); *Gui de Nanteuil; Helias; Hernaut de Beaulande; Horn; Hugues Capet; Jehan de Lanson; Jerusalem; Lion de Bourges* (2[e] version); *Maugis d'Aigremont; Orson de Beauvais; Prise de Pampelune; Quatre Fils Aymon; Reine Sibille* (extraits); *les Saisnes; Siége de Barbastre; Simon de Pouille; Tristan de Nanteuil; Vivien l'Amachour de Monbranc; Yon.*
OCTOSYLLABES RIMÉS : Première version de *Lion de Bourges*.

[1] TABLEAU COMPLET, SELON L'ORDRE DES VOYELLES, DES DIFFÉRENTES LAISSES ASSONANCÉES QU'ON PEUT RENCONTRER DANS LES CHANSONS DE GESTE.

A MASCULIN.

TYPE D'UN COUPLET MASCULIN EN *a*. — Reis Corsablis il est de l'altre part; — Barbarins est e mult de males arz; — Cil ad parlet à lei de bon vassal; — Pur tut l'or Deu ne voelt estre cuarz. — As vus puignant Malprimis de Brigal : — Plus curt à pied que ne fait

A FÉMININ.

TYPE D'UN COUPLET FÉMININ EN *a*. — Tresvait la noit e apert la clere albe. — Li Emperere mult fièrement chevalchet, — Par mi cele ost suvent e menut guardet : — « Seignurs baruns, » dist l'emperere Carles, — Veez les » porz e les destreiz passages; — Kar

Si, comme nous l'avons dit, l'assonance est particulière aux plus anciennes versions de nos chansons

uns chevals. — Devant Marsilie il s'escriet mult halt : — « Jo cunduirai mun » cors en Rencesvals. — Se trois Rol» lant, ne lerrai que nel' mat. » (*Chanson de Roland*, v. 885-893.) Cf. les laisses du *Roland* qui, dans l'édition Bœhmer, portent les nos 57, 87, 95, 155, 158, 238, 247; la *Chevalerie Ogier*, vers 928-961; *Amis et Amiles*, vers 2109-2118 et v. 2706-2713.

» me jugiez k'iert en la rere guarde. » — Guenes respunt : « Rollanz, cist » miens fillastre ; — N'avez barun de » si grant vasselage. » — Quant l'ot li Reis, fièrement le reguardet, — Si li ad dit : « Vus estes vifs diables; — » El' cors vus est entrée mortel rage. » — E ki serat devant mei en 'ans» guarde? »—Guenes respunt : « Ogiers » de Danemarche. — N'avez barun » ki mielz de lui la facet. » (*Chanson de Roland*, vers 737-750.) Cf. les laisses du *Roland* qui, dans l'édition Bœhmer, portent les nos 13, 20, 28, 52, 58, 80 *b*, 96, 104, 125, 129, 147, 168, 202, 213, 218, 226, 240, 248, 251 259, 281, 287; la *Chevalerie Ogier*, vers 1-26, 2959-2975, 2629-2634; le *Charroi de Nimes*, vers 154-182; *Amis et Amiles*, vers 642-661; *Jourdain de Blaives*, vers 1061-1135; *Couronnement Looys*, vers 327-345; *Prise d'Orange*, vers 719-737, 1046-1069, 1360-1386; *Covenant Vivien*, vers 563-586. = Observations. Dans la plupart des couplets typiques que nous venons de citer, les assonances en *ai* + *e* sont légitimement admises ; et aussi, mais en bien moins grand nombre, celles en *au* + *e* = *al* + *e* et *ar* + *e* (Guillaume, hiaume, maubre, etc.). Ex. : Va s'en Jordains qui gaires ne se targe; — Dame Erembors, la cortoise et la large, — Ne voloit mie que sans li en alaissent. — N'enmaine mie palefroi qui soit lasches, — Ainz est montée el bon destrier d'Arrabe; — En son poing tint un roit espié qui taille; — Il ne vont mie le chemin droiturable, — Mais à senestre ont tenu lor voiaige. — Nuis fu oscure quant il vinrent à Blaives : — « Seignor baron, ce » dist Reniers li saiges, — Devant irez ou li troi ou li quatre — En tel manière » com s'estiiez messaige; — Jourdains devant qui bien sait le passaige. — Là » où Fromons serra ja à sa table, — L'anfes li doinst une colée large, — » Tout le porfande enfresci qu'enz espaules; — Puis, revenra tous les degrez » de maubre... » (*Jourdain de Blaives*, vers 965 et ss.)

AN, EN masculins.

Type d'un couplet masculin en *an* et *en*. — « Amis biaus frères, ce dist li » cuens vaillans, — Porriiez voz le» ver ne tant ne quant? — Si voz » menrai au monstier bonnement; — » Si voz tenrai en mes bras tenrement. » — Je voz doi moult amer par saint » Climent. — Le vostres cors meïstez » en presant — En la bataille de Har» dré le tyrant ; — Ce fu por moi » faire deffandement. — La conpaignie » se va mult departant : — Car vostre » cors va moult affoibloiant. — Or croi » en Deu le glorious puissant : — Se » riens savoie en cest siècle vivant — » Qui vos poïst faire assouaigement, » — Se g'en devoie, quanques à moi

AN, EN féminins.

Type d'un couplet féminin en *an* et *en*. — Kalles escrie à sa vois grant, hautaine : — « Ahi! Ogier, Damedex » te cravente! — Diex Jhesu Cris mal» die ta poissance! — Fel desreés, » tant est crueus ta lance, — Tant » par est lons et li fers et la ante, — » Que de Pavie m'as guerroié en » France; — Ja n'ière liés se de toi » n'ai vengeance. » — Et dist Ogiers : « Poi pris vostre beubance. » — Adonc s'en torne, qe plus nel volt atendre. (*Chevalerie Ogier*, vers 9034-9043.) Cf. les couplets de *Roland* qui, dans l'édition de Bœhmer, portent les nos 1, 67, 73, 86 *a*, 138, 171, 207, 224, 261, 267, 290; la *Chevalerie Ogier*, vers

de geste, et si la rime est propre aux versions les plus récentes, nous possédons dans ce fait un précieux

» apant, — Vendre, engaigier ou livrer » à torment, — Ne mes douz fiz cer» tez ou Belissant, — Si le feroie, » gel voz di et creant. » — Amis l'oït, moult grans pitiés l'en prent, — L'iave dou cuer jusqu'as iex li descent — Et Deu en loe le gloriouz puissant. — Or set il bien, oit et voit et entant. — Encor sera halaigres. (*Amis et Amiles*, v. 2826-2847.) Cf. les couplets du *Roland* qui, dans l'édition Bœhmer, portent les nos 19, 22, 24, 30, 42, 47, 63, 69, 76, 85, 90, 100, 109, 112, 121, 123, 128, 133, 137, 143, 164, 173, 179, 183, 191, 195, 201, 216, 219, 225, 229, 239, 242, 250, 253, 289 ; la *Chevalerie Ogier*, v. 3781 et suiv., v. 5892 et suiv. (*en* pur) ; *Amis et Amiles*, vers 3000-4023 ; le *Couronnement Looys*, vers 830-893 (*en* pur) ; *Covenant Vivien*, v. 42-77 ; *Floovant*, v. 2486 et suiv. = OBSERVATIONS. M. G. Paris a constaté que, dans le *Saint Alexis* et dans les poëmes plus anciens, la distinction entre *ent* et *ant* est très-rigoureusement observée, mais qu'elle est à peu près complétement effacée dans le *Roland* et, à plus forte raison, dans les poëmes postérieurs. Il y a cependant quelques exceptions à cette règle; mais elles sont rares. = Il convient de remarquer que, dans ces couplets, peuvent pénétrer les troisièmes personnes plurielles en *ent* ou *ant* : Mais Dex ne volt que il le preïssant (*Jourdain de Blaives*, v. 1241). Ne ne donna conseil petit ne grant — Par coi preudome deserité fussant (*Aspremont*, v. 5, 6). = Dans quelques laisses on admet des assonances en *ain*; mais il existe, en outre, des couplets (?) en *ain* pur : Cil de la ville furent d'ire tout plain. — Plorent cil moinne et clerc et chapelain — Por lor seignor qu'il voient à mehaing, — Que li dui serf orent mort et destraint. — Grant joie mainnent li serf de pute main. — Il en apelent Fromont le fil Alain — D'autre traïson querre. (*Jourdain de Blaives*, v. 144-150.)

5970 et suiv., vers 8497 et suiv.; *Covenant Vivien*, vers 1351-1373; *Amis et Amiles*, vers 513-523 et 2042-2050; *Floovant*, vers 206-211, 1377 et suiv.; *Prise d'Orange*, vers 178-211. = OBSERVATIONS. « Dans le *Roland*, la distinction entre *en* + *e* et *an* + *e* (bien que mieux respectée que celle de *en* et *an* masculins) commence aussi à disparaître. Il en est de même, à plus forte raison, dans toutes les chansons postérieures. » = Dans la plupart de ces laisses, on trouve les assonances *ain* + *e*, et *aign* + *e*, avec *an* + *e* et *en* + *e*. Dans quelques-unes on admet *ai* + *e*.

E, AI MASCULINS.

TYPE D'UN COUPLET MASCULIN EN *e ai* (il s'agit de l'*e* en position latine ou romane). — Li quens Gerins siet el cheval Sorel, — E sis cumpainz Geriers en Passe-Cerf. — Laschent lur resnes, brochent amdui ad ait — Et vunt ferir un paien, Timozel, — L'uns en l'escut e li altre en l'osberc; — Lur dous espiez enz el cors li unt frait, — Mort le tresturnent très en mi un guaret. — Ne l'oï dire ne jo mie nel sai — Li quels d'els dous en fu li plus isnels. — Esperveris i fut, li filz Borel; — Icel ocist Engeliers de Burdel. — E l'arcevesques lur ocist Siglorel, —

E, AI FÉMININS.

TYPE D'UN COUPLET FÉMININ EN *e*, *ai*. — Oiez, seignor, franc chevalier honeste, — Girars tint Blaivies, si aquita la terre. — Hermenjart prinst la gentil dammoiselle. — Cil dou païs en firent molt grant feste; — Grans sont les noces et la feste i est belle. — Molt s'entr'amerent, ce raconte la geste. — Un fil i orent, plus bel ne convint estre ; — Plus de mil home en loent Deu et servent. — Il le tramistrent Renier le fil Gontelme; — Cil le leva des sains fons et de l'aigue. — Jordains ot nom et tuit ainsiz l'apellent ; — Puis creut l'anfant teuls dolors et

élément de critique pour fixer l'âge d'une chanson. Or, il est arrivé que le même poëme a d'abord été

L'encanteür ki ja fut en enfer. — Par artimage l'i conduist Jupiter. — Ço dist Turpins : « Icist nus iert forsfaiz. » — Respunt Rollanz : « Vencuz est » li culverz. — Olivier, frere, itel colp » me sunt bel. » (*Chanson de Roland*, 1379-1395.) Cf. les couplets de *Roland* qui, dans l'édition de Bœhmer, portent les nos 46, 167, 232, 269, 277; *Amis et Amiles*, vers 51-58, etc. = Observations. On trouve dans *Amis et Amiles* le type d'un couplet uniquement en *ai :* « Or parla Hoedes; hé Dex! tant » mar l'a fait : — « Sire malades, car » vos tenez en lai. — Mal dehais ait » qui voz vit onques mais, — Ne ja » mes freres ne serez, se Deu plaist. » — Lors apella dans Amis an irais — Un chevalier viel et chenu et frait. — Ami connut au vis et au harnais; — An talent ot maintenant qu'il le baist, — Et en aprez et li clerc et li lai — Jà li eüssent moult bele chose fait, — Et tant donné, ja povres ne fust mais — Se ne fuissent si frere. (Vers 2532-2543.)

teuls guerre, — Plus de mil homes en perdirent les testes, — Dont la chanson commence. (*Jourdain de Blaives*, vers 15-28.) Cf. les couplets du *Roland* qui, dans l'édition de Bœhmer, portent les nos 4, 25, 53, 65, 75, 99, 118, 127, 156, 166, 181, 189, 208, 221, 236, 244, 270; la *Chevalerie Ogier*, vers 2976 et suiv., 11779 et suiv., 11405 et suiv.; le *Charroi de Nimes*, vers 783-788; le *Covenant Vivien*, vers 151 et suiv., 587-640, 952-979, 1840 et suiv.; *Amis et Amiles*, vers 2509-2519; *Jourdain de Blaives*, vers 501-528, 2061-2076; *Floovant*, vers 895 et suiv., 1750 et suiv., 2016 et suiv.; le *Couronnement Looys*, 1589-1618.

É, ER masculins.

Type d'un couplet masculin en *er*, *é*. — Seur une table est Guillaumes montez, — A sa voiz clere commença a crier : « — Entendez moi, de France » li barnez. — Se Dex m'aïst, de ce me » puis vanter, — Plus ai de terre que » trente de mes pers. — Encor n'en » ai un jornel aquité. — Ice di-ge » as povres bachelers — As roncins » clops et as dras descirez, — Quant » ont servi por neant conquester, — » S'o moi se vuelent de bataille esprover, — Ge lor dorrai deniers et heritez, — Chasteaus et marches, donjons et fermetez, — Se le païs m'aident à conquester — Et la loi Dieu » essaucier et monter. — Ce vueil-ge » dire as povres bachelers, — As escuiers qui ont dras depanez, — S'o » moi s'en vienent Espaigne conquester » — Et le païs m'aident à aquiter, — Et » la loi Dieu essaucier et monter, — » Tant lor dorrai deniers et argent cler, » — Chasteaus et marches, donjons et » fermetez, — Destriers d'Espaigne, si seront adoubé. » (*Charroi de Nimes*, v. 636-657.) = Observations. 1° On peut établir en principe que les couplets

É féminin.

Type d'un couplet féminin en *er*, *é*. — Li compaingnon en France rassamblerent; — Lors se dessoivrent les Amile soudées. — Moult les ama Karles nostre emperere, — Amile eüst bele chose donnée; — Mais il atent l'annor de Val-Senée — Où Godefrois ot sa gent aünée. — Une fille ot Karles nostre emperere : — C'est Belyssans la bele, l'annorée. — Au conte Amile a ses amors données. — Puis, li donna Karles li empereres. — Sachiez de voir, c'est ce qui li agrée. — Se il volsist, ja fust la chose outrée — Et faite la folie. (*Amis et Amiles*, vers 526-537.) = Observations. On trouve, dans ces couplets, des assonances en *estrent :* Ex. : Poise à Guillaume que noz François nel sevent, — Li mil baron qui as tentes remestrent; — Sus el palès un olifant sonerent. Etc., etc. (*Charroi de Nimes*, v. 1453-1455.)

composé en vers assonancés, et qu'un trouvère de la seconde époque, trouvant trop barbare et dédaignant

en *é*, *er* sont toujours distincts, dans nos poëmes, des laisses en *ié*, *ier*. Dans les couplets en *é*, *er*, les voyelles sur lesquelles portent l'assonance dérivent de l'*a* latin tonique, long ou bref. Dans les laisses en *ié*, *ier*, les voyelles sur lesquelles porte l'assonance dérivent de l'*e* latin bref tonique (*niés*, *crient*); de l'*a* long tonique après une gutturale qui persiste (*pecchiez*, *chiers*, *cargiez*, *marchiet*), ou qui laisse un *i* à sa place (*paiens*); de l'*æ*, après une gutturale, assimilé à l'*e* (*ciel*); de l'*a* long tonique après les dentales, en y ajoutant *s*, *ss*, *n*, *r*, quand la syllabe précédente contient un *i* provenant d'une gutturale vocalisée (*luitier*), etc.; de l'*a* latin tonique accompagné d'un *i* atone dans la syllabe suivante (*chevalier*) ou dans la syllabe précédente (*aproismier*); d'un *e* tonique accompagné, dans la syllabe suivante, d'un *i* atone (*mestier*, *moustier*). = 2° Dans le *Beuves d'Hanstonne* conservé à la Vaticane (1632, Regina), on trouve, au cours d'un seul et même couplet, des assonances en *er* et en *ier*: ainsi *cler* et *pié*; *blasmer* et *fiancier*; *per* et *losengier*; *chevalier* et *cler*, etc. C'est un exemple presque unique. = 3° Dans les couplets en *er*, on admet *Deu*, *Maheu*, etc. Rien n'est plus facile à comprendre.

IÉ, IER MASCULINS.

TYPE D'UN COUPLET MASCULIN EN *ié*, *ier*. — Galopins et Elyes s'en entrent el vergier ; — Onze plaies ot grans qui mout l'ont angoissié. — Plus de set fois se pasme sous l'ombre d'un pumier. — Galopin en apele, se li dist tout premier : — « Biaus compain, » car t'enfui, Dieus garisse ton cief! » — Prent conroi de ta vie, car de moi » ne me ciet. — Sarrazin m'ochiront » ains demain l'esclairier. — Se tu ja » passes mer à nul jor desousiel — » Et tu peus encontrer pelerin ne pau- » mier — Qui en aut à Saint Gille por » l'Apostle proier, — Si me mande » mon père, Julien le guerrier — Et » ma dame ma mère qui a son cuer » irié, — Ja ne me veront més à nul » jor desociel : — Car Sarrazin m'ont » mort, ocis et detranchié. — Sire, che dist li lere, non fer par mon cief. » — Jamès ne vous faurai à nul jor desos siel. » — Quant Elies l'entent, moult l'en prist grans pitiés; — L'aige de ses biaus iex lès la fache li chiet. (*Elie de S. Gilles*, v. 1331 et suiv., édit. Fœrster, p. 357.) = OBSERVATIONS. Sur la différence essentielle des couplets en *er* et de ceux en *ier*, voyez les observations ci-dessus au sujet des couplets en *er*.

IÉ, IER FÉMININS.

TYPE D'UN COUPLET FÉMININ EN *ié*. — De Franceis sunt les premières eschieles. — Après les dous establissent la tierce. — En cele sunt li vassal de Bavière. — A trente milie chevaliers la preisièrent; — Jà devers els bataille n'iert laissiée. — Suz ciel n'ad gent que Carles ait plus chière — Fors cels de France ki les regnes cunquièrent. — Li quens Ogiers li Daneis, li puigniere, — Les guierat, kar la cumpaigne est fiere. (*Chanson de Roland*, vers 3026-3034, éditions Müller et L. Gautier.) Cf. les vers 3383 et ss. = OBSERVATION. Ces couplets sont fort rares, et nous ne pourrions pas en citer ici beaucoup d'autres exemples.

EI MASCULIN.

TYPE D'UN COUPLET MASCULIN EN *ei*. — Li reis Marsilies ont finet sun cunseill. — Dist à ses humes : « Seignurs, » vus en ireiz; — Branches d'olive en » voz mains portereiz. — Si me direz à » Carlemagne, à l' rei, — Pur le soen » Deu qu'il ait mercit de mei. — Que jo

EI FÉMININ.

TYPE D'UN COUPLET FÉMININ EN *ei*. — D'altre part est Chernubles de Valneire ; — Jusqu'à la tere si chevel li baleient; — Greignur fais portet par giu, quant il s'enveiset, — Que quatre mul ne funt quant il sumeient. — Icele tere, ço dit, dunt il se seivret, — So-

le travail de son prédécesseur, mais voulant surtout se mettre à la mode (car c'était là leur grande préoccu-

» I' sivrai od mil de mes fedeilz. — Si » recevrai la chrestiene lei, — Serai sis » hum par amur e par feid. — S'il voelt » ostages, il en avrat par veir. » — Dist Blancandrins : « Mult bon plait en « avrez. » (*Chanson de Roland*, v. 78-88.) Cf. les couplets du *Roland* qui, dans l'édition Bœhmer, portent les nos 38, 43, 79, 196, 235, 245, 249, 256, 271, 274, 283. = OBSERVATIONS. 1° Ces couplets en *ei* sont particuliers au dialecte normand et correspondent aux laisses en *oi* du dialecte français, etc. (voy. ci-dessous). — 2° Dans le *Roland* on trouve *ad libitum* la forme *porterez* dans les couplets en *er*, et la forme *portereiz* dans les couplets en *eir*.

leilz n'i luist, ne blet n'i poet pas creistre. — Pluie n'i chiet, rusée n'i adeiset, — Pierre n'i ad que tute ne seit neire. — Dient alquant que li Diable i meignent. — Ço dist Chernubles : « Ma » bone espée ai ceinte. — En Rences- » vals jo la teindrai vermeille. — Se » trois Rollant, le prud, en mi ma veie, » — Se ne l'assail, dunc ne faz jo que » creire ; — Si cunquerrai Durendal od » la meie. — Franceis murrunt e France » en iert destreite. » — A icez moz li duze per s'aleient. — Itels cent milie Sarrazins od els meinent — Ki de bataille s'arguent e hasteient ; — Vunt s'adubber desuz une sapeie. (*Chanson de Roland*, vers 975-993.) C'est le seul couplet de ce genre qui se lise dans notre vieux poëme. = OBSERVATION. Ces couplets, propres au dialecte normand, correspondent aux couplets en *oi* + *e* du dialecte français, etc. (voy. ci-dessous).

EN MASCULIN.

TYPE D'UN COUPLET MASCULIN EN *en*. — Voy. les couplets masculins en *an*.

. . . .

EN FÉMININ.

TYPE D'UN COUPLET FÉMININ EN *en*. — Li quens Rollanz tint l'espée sanglente. — Bien ad oït que Franceis se desmentent. — Si grant doel ad que par mi quiet fendre ; — Dist al paien : « Deus tut mal te cunsentet ! — Tel as ocis » que mult chier te quid vendre. » — Sun cheval brochet, ki de curre cuntencet. — Ki que l'cumpert, venut en sunt ensemble. (*Chanson de Roland*, vers 1586 et suiv. des éditions Müller et L. Gautier.) Cf. les couplets qui, dans l'édition Bœhmer, portent les nos 108, 134, 215, 259, 273, 285. (Voy. *an* + *e*.)

I MASCULIN.

TYPE D'UN COUPLET MASCULIN EN *i*. — Li cuens Amis entra en son chemin, — Celui qui va de Blaivies à Paris. — Passa Torainne et Poitiers autressi ; — A Saint-Jehan sont venu d'Angeli. — La nuit i jurent li chevalier gentil — Desci au jor que il fut esclarci. — De lor jornées ne sai compte tenir. — Un mardi vinrent à Blaivies la fort cit. — Virent les nés devers Bordiax venir, — Les voiles droites où li mast sont assiz : — « Dex, dist li cuens, qui onques ne » mentis, — Com ceste ville siet en riche

I FÉMININ.

TYPE D'UN COUPLET FÉMININ EN *i*. — Oiez, seignor, que Dex vos beneïe, — Li glorioz, li fiz sainte Marie, — Bonne chanson qui est vielle et antie. — Elle est molt bonne, si fait très bien à dire : — D'Amis define et dou preu conte Amile. — Oï avez com li baron transsirent. — A Mortiers gisent, es plains de Lombardie. — Huimais orrez avant de lor lingnie — Et de la geste qui des barons issirent. — Girars ot Blaivies , si tint cuite la ville, — Fiuls fu Ami le chevalier nobile ;

pation), a entrepris de le refaire en vers rimés. Nous avons là-dessus un aveu naïf : c'est celui du second

» chemin! — Bien ait de Deu li rois de » Saint-Denis — Qui me donna Lubias » au cler vis. » — A pié descent dou bon destrier de pris; — Ses homes en appelle. (*Amis et Amiles*, vers 1871-1886.) = OBSERVATION. Ces couplets en *i* masculin sont de beaucoup les plus nombreux dans les différents poëmes du cycle des *Lorrains*.

— Se li donna li rois Othes sa fille, — Damme Hermenjart qui fu preus et nobile. — Pou durarent ensamble. (Première laisse de *Jourdain de Blaives.*) Cf. *Charroi de Nimes*, vers 1170 et suiv.; *Prise d'Orange*, vers 1-30; *Gui de Bourgogne*, vers 53, 525, 1579, 2354, 2705, 3042, 3261, etc. = OBSERVATIONS. Une laisse d'*Amis et Amiles* (vers 1352 et suiv.) commence ainsi qu'il suit : Quant la damme ot finée sa proiere, — Si vit venir Ami par la charriere, — L'escu au col et la broingne doubliere. — Voit le la dame, forment fu esjoïe; — Hardré apelle, si li commence à dire : — « Or voz voi moult celle chiere abaissie, etc. » Le couplet précédent est en *ie*, mais sans mélange aucun de ces formes en *iere*. Et nous lisons ailleurs, dans le même poëme : Or fu la damme durement corroucie — Dou conte Amile qui si la contralie. — A mienuit toute seule se lieve. — Onques n'i quist garce ni chamberiere — Un chier mantel osterin sur li giete. — Puis se leva, si estaint la lumiere. — Or fu la chambre toute noire et teniecle. — Au lit le conte s'i est tot approchie, etc. (Vers 692 et suiv.) Dans le même couplet, on trouve *chiere* et *couchie*, *aumoniere* et *avancie*, *pierres* et *acoisie*, *iere* et *lie*. Ce fait ne peut s'expliquer que par une prononciation en *ire*, et cette prononciation se retrouve en effet dans plusieurs dialectes, dans le wallon surtout et aussi dans le lorrain — Voyez, dans la *Revue des sociétés savantes* (5ᵉ série, VI, 239), un article de P. Meyer sur des *Heures* wallones du XIVᵉ siècle, où il relève les formes *arire*, *chire*, *derire*, pour *arière*, *chière*, *derière*. Cf., dans la *Romania* (V, 420), un texte lorrain du XIIᵉ siècle, publié par M. Bonnardot, et où l'on peut lire *praiire* au lieu de *proière*, etc.

O MASCULIN.

TYPE D'UN COUPLET MASCULIN EN *O* (il s'agit de l'*o* « en position »). — Biaus fu li jorz et li estorz fu forz; — Et Viviens a haut soné son cor, — Deus fois en grelle et le tiers fu en gros; — La mestre vaine li rompi enz el cors. — Granz fu l'alaine et li bondirs fu fors. — Guillaumes vint, quan qu'il pot les galoz. — Dist à Bertran : « Frans » chevaliers, or tost. — C'est Vivien » qui là sonne cel cor. — Bien ai oï » que près est de la mort. — Beau sire » Dex, je vos prie et recort — Que li » lessiez, beau sire, l'ame el cors — » Tant que à lui aie parlé deus moz! — » Beaus niés Bertrans, por amor Dieu, » or tost. — Prenez .X.M. de la gent de » cest ost, — Delez la mer alez vers » cel regort. — Là, m'assailliez païens » à grant effort. — Ge vos sivrai de » maintenant au dos — A .X.M. homes,

O FÉMININ.

TYPE D'UN COUPLET FÉMININ EN *O*. — De l'altre part est uns païens, Grandonies, — Filz Capuel, le rei de Capadoce. — Siet el' cheval que il cleimet Marmorie. — Plus est isnels que n'est oisels ki volet; — Laschet la resne, des esperuns le brochet, — Si vait ferir Gerin par sa grant force; — L'escut vermeill li freint, de l' col li portet, — Tute sa brunie aprof li ad desclose, — El'cors li met tute l'enseigne bloie, — Que mort l'abat en une halte roche. — Sun cumpaignun Gerier ocit uncore — E Berengier e Gui de Seint-Antonie; — Pois, vait ferir un riche duc, Austorie, — Ki tint Valence et l'honur sur le Rosne, — Il l'abat mort; paien en unt grant joie. — Dient Franceis : « Mult dechéent li nostre. » (*Chanson de Roland*, éditions T. Müller et L. Gautier, 1570-1585.) = OBSER-

auteur de la *Chanson d'Antioche*, de Graindor de Douai : « Oï l'avez conter en une autre chanson ; — » jà n'i auront repos. — Trancherai » lor et espaules et dos. » (*Covenant Vivien*, édit. Jonckbloet, vers 1481 et suiv.) Cf. *Roland*, édit. Bœhmer, couplets 45, 83, 92, 116, 135, 144, 169, 210, 231 ; *Ogier*, vers 1217 et suiv. ; *Jourdain de Blaives*, vers 255 et suiv. = OBSERVATION. Dans ces couplets on admet les assonances en *oi* = *o*.

VATION. Dans ces couplets (que l'on peut considérer comme étant des plus rares) on admet les assonances en *oi* = *o* + *e*.

OI MASCULIN.

TYPE D'UN COUPLET MASCULIN EN *oi*. — « Diex, dist Amiles, qui haut siés » et loinz vois — Esperitables iestez, » biax sire rois ; — Tant par est fox qui » mainte fame croit — Et qui li dist » noient de son consoil — Or sai-je » bien, Salemons se dist voir : — En » set milliers n'en a quatre non trois » — De bien parfaitez, qui croire les » voldroit. » — Puis, dist aprez : » Damme, vos dites voir. — Mors est » Amiles, li traïtres sans foi. — A » ceste espée qui ci gist delez moi. — » Li coperai le chief, se ge le voi. » — La mort a deservie. » (*Amis et Amiles*, vers 1216-1227). Cf. *Jourdain de Blaives*, vers 281 et suiv. ; *Aiol*, vers 3432 et suiv., 4471 et suiv., 4518 et suiv., 7516 et suiv. ; *Ogier*, vers 1045 et suiv., 1454 et suiv., 2141 et suiv., 2673 et suiv.). = OBSERVATION. Ces couplets en *oi* correspondent aux couplets en *ei* du dialecte normand (voy. plus haut *ei* masculin).

OI FÉMININ.

TYPE D'UN COUPLET FÉMININ EN *oi*. — Li cuens Amis s'en entra en sa voie, — Celle de Rome que on tient la plus droite. — Haut sont li pui et les montagnes roides, — Li val sont grief qui forment les guerroient. — Morir i cuident, moult sont en grant desroie ; — A Mongieu vinrent tantost com il le voient ; — Trois jors i furent, belement s'i conroient, — Et au quart montent, si accoillent lor voie. — Or sont en Lombardie. (*Amis et Amiles*, vers 2464-2472.) = OBSERVATION. Ces couplets correspondent aux couplets en *eie* du dialecte normand (voy. plus haut *ei* féminin).

ON MASCULIN

(groupe *on*, *or*, *ou*, etc.).

A TYPE D'UN COUPLET MASCULIN EN *on*. — A Maradan par delès Casteron, — Torna Ogiers contre les os Kallon ; — Deus en a mors de ceaus qui devant vont, — Des chevaliers qi sunt de grant renon. (*Ogier*, vers 5965-5969.) Cf. *Amis et Amiles*, v. 2756 et suiv. = B. TYPE D'UN COUPLET EN *on*, *or*, *ou*, etc. — Li cuens Guillaumes entendi le baron ; — Dejoste lui s'asist sor un perron ; — Il l'en apele, si li dist par amor : — « Amis, beaus frère, moult as bone » raison. — Te tindrent onques Sarra- » zin en prison ? — Oïl voir, Sire, trois » anz et onze jorz, — Que ne m'en poi » eschaper par estor, — Tresqu' à un » main que Dex dona le jor — C'uns

ON FÉMININ

(groupe *on*, *or*, *ou*, etc.).

TYPE D'UN COUPLET FÉMININ EN *on*, *ou*. — Li cuens Guillaumes à la fière personne — Voit Acelin, fièrement l'aresonne : — « Traïtre, lerres, le cors » Deu te confonde ! — Por quoi fesoies » ton droit seignor tel honte ? — Ri- » chars tes peres ne porta onc co- » rone. » — Ez vos Bertran, qui l'es- pée avoit longue. — Voit le Guillaumes, fièrement l'aresonne : — « Biax » niés, dist-il, conseill vos demando- » mes : — De cest traïtre coment le » destruiromes ? » — Ce dist Bertrans : « Que pensez-vos, beaus on- » cles ; — Or li metons ens el chief » tel corone, — Dont la cervele li es- » pande en la bouche. » — Il passe

Mais n'estoit pas rimée ENSI COM NOUS L'AVON. — RIMÉE EST DE NOVEL et mise en quaregnon. »

» Sarrazins felons et orgueillox — Me » voloit batre, com fesoit chascun jor; » — Et gel sesi par le toupet del front. » — Tel li donai sor le col de mon » poing, — L'os de la gueule li esmiai » trestot. — Par la fenestre m'en escha- » pai tot sol — C'onques ne fu per- » ceüz de nul d'ous. — Ving à Beau- » caire au port sor Oriflor... — Li » ainsnez filz à Tiebaut l'Esclavon — » Granz est et gros et parcreüz et » lons, — Lée la teste et enbarré le » front — Et granz les ongles et agues » en son. — N'a tel tirant soz la chape » del mont. — Noz crestiens nos ocit » et confont. — Qui auroit jà la cité » et la tor — Et auroit mort cel felon » traïtor, — Moult auroit bien enploié » son labor. » (*Prise d'Orange*, vers 212 et suiv.) = C. OBSERVATIONS. La forme la plus antique de ce couplet est celle qui admet à la fois *on* et *or*; mais je pense que chacun de ces deux groupes a pu avoir son existence indépendante. Je citerai, par exemple, ces deux couplets d'*Amis et Amiles* qui SE SUIVENT IMMÉDIATEMENT. Le premier est en *on*, et, sauf un ou deux vers, le second est en *or* : La fille Karle se mit à genoillons : — « Ahi! dist-elle, gentiz fiuls » à baron! — Com vos vi ja hardi au » confanon — En la bataille de Har- » dré le felon. — Voz et mes sires » estiiez compaignon, — Ne gerrez mais en lit s'avec noz non, — Que de » mort noz garistez. » — Or fu Amis avec son conpaingnon — A grant barnaige, à joie et à baudor. — Ne li faut riens au chevalier Francor — Fors que santez dont il est desirroz. — En une chambre jut la nuit pointe à flor. — La vint uns angres de Deu nostre seignor; — Si s'est assiz el maubre de coulor. — Il l'en apelle doucement par amors : — « Sire malades, iestez vos en « vigor? » — Amis l'oï, com il vit la luor — Et la clarté et la grant resplendor; — Si gracia Jhesu nostre seignor — Et puis parla à l'angre par amors : — « Qui iez tu va, dont g'entenz la clammor? — Por Deu parole encores. » (*Amis et Amiles*, vers 2757, etc.)

avant et tint l'espée longue, — Ja le ferist que l' veïssent cent homes, — Quant li escrie cuens Guillaumes ses oncles : — « Biax niés, dit-il, ne l'a- » desez vos onques. — Ne place à Deu » qui forma tot le monde — Que il jà » muire par armes de preudome; — » Il mourra, voir, ancui à greignor » honte. » (*Couronnement Looys*, vers 1902 et suiv.) Cf. *Ogier*, vers 2763 et suiv., 2837 et suiv., 8791 et suiv.; *Jourdain de Blaives*, vers 2411-2421; *Amis et Amiles*, vers 451 et suiv. = OBSERVATIONS. La plupart des couplets qui viennent d'être indiqués sont presque uniquement en *on* féminins, et c'est à peine si, dans chacun d'eux, on peut constater une assonance en *or* ou en *ou* + *e*. = Quelques couplets sont en *on* + *e* sans mélange. = Mais les diphthongues *eu* et *ou* occupèrent bientôt plus de place, et nous trouvons, dans *Doon de la Roche*, un couplet tel que le suivant : « Tu t'en iras, beaulx filz, » à Paris, à ton oncle; — Je ramain- » rai, beaulx filz, chaitive et beson- » gneuse. — L'arbre que tu plantas » baiserai à ma bouche. — J' i passerai » un jour dis fois ou duze. » — La dame se pasma qui trop fu dolereuse. (British Museum, Harl. 4404.)

OE MASCULIN.

TYPE D'UN COUPLET MASCULIN EN *oe*. — « En Sarraguce sai bien qu'aler m'estoet; — Hum ki là vait repairier ne » s'en poet. — Ensurquetut m'uixur est » vostre soer; — Si 'n ai un fils, ja plus » bels n'en estoet : — C'est Baldewins,

. . . .

L'auteur de *Beuves de Commarcis* dit de même : « Pour ce qu'est mal rimée, LA RIME AMENDERAI. » Et cet inconnu qui a écrit, d'après Baudri de Bourgueil, le poëme sur la première croisade tout récemment analysé par M. Paul Meyer, a fait le même aveu dépouillé d'artifice. Mais lui, du moins, ne semble pas avoir recommencé l'œuvre d'un de ses devanciers : « Comencerai l'histoire qui MULT EST

» ço dist, ki iert prozdoem. — A lui lais-jo mes honurs e mes fieus. — » Guardez le bien, ja nel verrai des oilz. » — Carles respunt : « Trop avez ten- » dre coer — Pois que l'cumant, aler vus en estoet. » — (*Chanson de Roland*, vers 310-313.) Cf. les vers 3625-3632 des édit. Müller et Gautier. = OBSERVATION. *Oe* se prononçait *eu*. Cf. les couplets en *or*, *on*, *ou*.

U, UN MASCULINS.

TYPE D'UN COUPLET MASCULIN EN *u*. — I. Li très le roi fu en un pré tendus; — Il fu dedens dolans et irascus. — Lès lui duc Namle qui le poil ot canu — Et maint baron qui i furent venu. — De lor dos ont les blanz haubers tolu. — Et li Danois fu el palais lasus. — — En la tor monte, si s'apoia as murs. — Voit l'ost Kallon enmi le pré erbu; — Il le maldist du digne roi Jhesu. (*Ogier*, vers 7235 et suiv.) = II. Loeys apela contes et dus; — Si lor a escrié à moult grans hus : « — Prendés moi » che glouton, che Dieu parjur. — Sel » jetés en ma cartre el font là jus. » — Et il si fissent senpre, n'atargent plus. — Li saint sonent al vespre, si i vont tuit. — Par toute la chité leva li bruis; — Che dient qu'al cor furent qu'il ont veü. — Li boins destriers Aiol a tout vencu. (*Aiol*, vers 4500 et suiv.) = OBSERVATIONS. Il existe certains couplets en *un* qui admettent parfois (?) des assonances en *on*. En voici un exemple : Granz fu la noise et li estors communs : — Franc et païen i chiéent un et un. — Parmi l'estor ez vos roi Macebrun, — Roi de Garesque qui siet desus le flun; — Soleil n'i luist ne jor n'i prent escun; — N'i croissent blé ne tremois ne leun; — Ocis nos a Guion de Meleün. — Parmi l'estor ez vos Gaudin le brun — Del brant d'acier le feri de randon, — Tot le fendi de si qu'à l'esperon; — A terre chiet com un autre glouton : — L'ame enporterent angle escorpion; — Si l'en tornerent et mistrent en prison — Et puis, après, en enfer le parfont. (*Covenant Vivien*, vers 1615 et suiv.) Le couplet suivant est en *or*, *ou*, *on;* mais tout ce passage est douteux, et il n'y faut voir peut-être qu'une distraction du poëte ou d'un remanieur.

U FÉMININ.

TYPE D'UN COUPLET FÉMININ EN *u*. — I. Maugalie la bale est à pié desçandue. — Onques tresto lou jor ne montai an sambuc; — Ainçois ai pris une erbe, si an oint sa figure, — Son cors et son visage torne en autre faiture; — Meure resanblai bien, tant fu noire et escure. — Puis, a vestu les dras qui li sont à mesure. — Ou destrié est montée qui tot vai l'anblaüre. — Moult bien resanblai home à la grant forchaüre. (*Floovant*, 1772 et ss.)=II. Li rois apele Ravinnel de Mont Nuble, — Un escuier de moult male nature. — Pire iert des autres, onques n'i ot mesure : — « Va, » si me quier tes conpaingnons et hu- » che, — N'en laissier nul en chemin ne » en ru. » Etc. (*Amis et Amiles*, vers 1744 et ss.) Cf. *Ogier*, vers 10172 et suiv.; *Charroi de Nîmes*, vers 502-512, etc.

BIEN RIMÉE, — Tute faite par metre, sans sillabe fausée[1]. »

Par bonheur, ce travail des trouvères de la seconde époque, qui nous a privés peut-être de tant de versions primitives, ce travail ne s'est pas étendu à tous nos poëmes. Et même, dans les chansons qui ont subi ce changement, il est resté quelque trace heureuse de la première composition. Avez-vous eu parfois l'occasion de contempler en Italie quelqu'une de ces vieilles mosaïques qui décorent si richement l'abside des basiliques latines? Ces mosaïques ont subi l'injure du temps, et des *remanieurs* ont essayé de réparer ces outrages, en refaisant à nouveau telle ou telle partie du tableau endommagé. Mais les vrais artistes ne s'y trompent pas, et reconnaissent bien l'œuvre de ces « réparateurs ». Il en est de même dans l'histoire de nos épopées, et nous y pouvons distinguer aisément le travail des poëtes originaux et celui de leurs correcteurs. C'est ainsi que, dans *Fierabras*, certains couplets féminins en *ie* offrent des rimes très-régulières, tandis que, dans certains autres, on rencontre les belles assonances *isse*, *ise*, *ile* : concluons-en que, parmi ces différents couplets, les uns appartiennent à une ancienne rédaction, les autres à une version plus récente. Au milieu de la *Chanson des Saisnes*, il se trouve un petit couplet de cinq vers qui, dans un seul manuscrit, a conservé les antiques assonances, tandis qu'il est rimé dans les autres manuscrits[2]. Rien de plus curieux

[1] *Romania*, V, p. 8 et 9. Le texte du manuscrit est : « Ore vos comencerai. »

[2] Voici ces deux couplets, en commençant par le plus ancien :

I. Qant l'amande fu faite et pais ferme sans *faille*,
Grant joie en a li Rois et li Contes sans *faille* (sic).
Tuit afient et ferment à aider le roi *Karle*.
Congié prend l'Apostoiles, maintenant s'en *repaire*;
Encore s'en reva cue il plus n'i *atarde*.

II. Quand l'amande fu faite et pais ferme *certaine*,
Grant joie en ont oüe li duc et li *chadoine*.
Tuit s'afient et jurent de servir *Karlemaine*.
Congié prend l'Apostoiles, çom la pais fu *estraine* :
Arriere s'en repaire en sa terre *romaine*.

que la comparaison de ces deux rédactions successives; rien de plus rare que les occasions de semblables rapprochements. Nous pourrions cependant en citer plus d'un exemple, et les remaniements du *Roland* nous en fourniraient de très-précieux. C'est grâce à des accidents analogues que l'érudit prendra plaisir à constater les travaux si nettement distincts de deux générations de poëtes, comme un géologue distingue à première vue les différentes couches d'un terrain.

Du début des couplets épiques.

Le couplet épique, surtout dans les plus antiques chansons, commence toujours *ex abrupto*, et le début de chaque tirade monorime pourrait être le début d'un nouveau poëme. Voyez plutôt comment s'ouvrent les premières laisses de la *Chanson de Roland :*

Carles li reis, nostre Emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad ested en Espaigne...

Li reis Marsilies esteit en Sarraguce...

Blancandrins fut de plus saives paiens...

Li Emperere se fait e balz e liez. Etc., etc.

Presque toujours ils débutaient *ex abrupto*.

Il est aisé d'expliquer *pratiquement* ce mode solennel de commencer les couplets. Représentons-nous, en effet, un jongleur devant une assemblée bruyante, devant un nombreux auditoire qui est suspendu à ses lèvres. Ne pensez pas qu'il aille réciter tout un poëme à ces seigneurs qui souvent ont trop bien dîné ; la plupart du temps, il fait comme ce chanteur dont il est question dans le *Roman de la Violette :* il chante un ou plusieurs *vers* ou couplets. Il ne choisit pas toujours le commencement de son poëme ; mais il débute par tel ou tel couplet, au beau milieu de la chanson. A tout le moins, il a

afin que le jongleur pût commencer sa séance de chant par tel ou tel couplet à son choix.

besoin de réveiller sans cesse l'attention alourdie de ses auditeurs, et certaines formules vives lui sont nécessaires au premier vers de ses laisses. Voilà pourquoi il faut que chacune de ses tirades ait l'apparence d'un début poétique, d'un commencement de chanson. Et, de là, la forme initiale de chacun de ces couplets; de là, ces « recommencements » dont nous aurons lieu de reparler; de là ces appels si fréquents à l'attention et au recueillement que nos jongleurs ne manquent point d'adresser à leurs auditeurs dès le premier vers de certaines de leurs strophes monorimes :

> Or, entendés, que Dex vos puist salver:
> S'orrés canchon qui mult fait à loer [1].
>
> Plaist vos oïr canchon de grant barnage [2].
>
> Oiés, seignor, Diex vous rende salus :
> S'orrés canchon, plus vraie n'oï nus [3].
>
> Seignor, or escoutez, faites pais, si oez [4].
>
> Oez, seignor, que Dex vos beneïe [5].
>
> Oez, seignor, Dex vos croise bonté [6].
>
> Or, faites pais, li petit et li grant;
> S'oiés chanson dont li ver sont seant :
> C'est d'Auberi le hardi combatant. [7] Etc.

Et notez qu'au milieu, comme à la fin d'un couplet, ces appels se reproduisent fréquemment. L'auteur de

[1] *Ogier*, vers 5088.
[2] *Ibid.*, vers 8723.
[3] *Ibid.*, vers 8368. Ces appels se reproduisent en tête de presque tous les « chants » d'*Ogier*, qui ne sont pas, quoi qu'on ait dit, des divisions imaginaires.
[4] *Floovant*, vers 693.
[5] *Charroi de Nimes*, vers 1300.
[6] *Ibid.*, vers 1337. C'est à dessein que nous faisons ces deux citations du même poëme, pour montrer que ces « recommencements » se produisaient à quelques vers de distance.
[7] *Auberi le Bourgoing*, édit. Tobler, p. 22.

Jourdain de Blaives s'écrie soudain, au milieu d'une laisse : « Huimais orrez de Fromont et de Charles[1]. » Cette habitude, comme nous le verrons, avait fini par devenir ce que nous appellerions aujourd'hui « un cliché ».

Comment, au commencement d'une laisse, on résume parfois la fin de la laisse précédente.

De là aussi, sans doute, ces résumés du couplet précédent, qui se trouvent si souvent au commencement du *vers* épique. Écoutez cette tirade de *Girard de Viane*, qui nous peut ici servir de type. Le vieux Garin de Montglane est triste, et son fils Hernaut lui demande la cause de sa tristesse. Un long couplet se termine en ces termes :

> Qu'avés vos, pere, por Dieu le fil Marie?
> Plorer vos voi, ce resanble à folie ;
> Dites le moi, ne me le celés mie.
> Ou se ce non, par Deu le fil Marie,
> N'aurai mais joie en trestote ma vie :
> Car traïson resamble.

Le couplet suivant ne reproduit *que la fin* du couplet précédent, et non pas, remarquez-le bien, le couplet tout entier :

> Bials sire peres, dist Hernaus li cortois,
> Se m'aïst Deus qui establit les lois,
> Plorer vos voi, si en suis en effrois.
> Se nel me dites, molt iert mes cuers destrois :
> Fils, dit li peres, jel vos dirai ainçois[2]...

Il faut avouer, d'ailleurs, que ces résumés du couplet précédent ne sont pas toujours aussi développés. En plus de mille endroits de nos chansons, le poëte se contente de répéter, dans le premier vers du couplet n° 2, le dernier vers du couplet n° 1. Puisque je procède par types, je citerai ici comme exemple les vers suivants de

[1] *Jourdain de Blaives*, vers 1126. Cf. *Aliscans*, vers 4121, 4194-4197. Etc, etc.
[2] *Girard de Viane*, édit. Tarbé, p. 5.

Jourdain de Blaives, et je prierai volontiers mes lecteurs de les graver dans leur mémoire :

> Quant que Reniers et sa fame chastient,
> Jordains li enfes tient trestout à folie :
> *Issuz est de la chambre.*
> *De la chambre ist Jordains sans atargier;*
> Reniers ses maistres s'estoit tant porchasciez[1]. Etc.

Ce procédé n'a pas tardé à devenir une formule. Nous finirons par cette constatation tout ce qui se rapporte au début de nos laisses épiques : il est temps de les étudier en elles-mêmes.

De la disposition intérieure des couplets épiques.

Nous avons déjà fait remarquer que nos poëtes se sont donné le droit de disposer les couplets féminins et les masculins suivant un ordre absolument arbitraire. Mais voici une autre observation, et que M. Gaston Paris a faite avant nous[2] : c'est que, dans un certain nombre de nos Chansons de geste, le nombre des couplets à rimes ou à assonances masculines l'emporte singulièrement sur celui des couplets à rimes ou à assonances féminines. Ces dernières présentaient, en réalité, plus de difficultés que les autres, et certains poëtes se sont pris contre elles d'une véritable horreur. « *Garin le Loherain* est dans ce cas, dit M. G. Paris : sur les dix mille vers dont il se compose, il n'y en a que *quarante-sept* qui aient des assonances féminines. Et encore, les cinq petites tirades que forment ces quarante-sept vers portent-elles le caractère d'interpolations évidentes. » Oui, ajouterons-nous, et l'une d'elles est en vers alexandrins, quand tout le poëme est en décasyllabes. Presque toute la chanson, du reste, est assonée en *i* : ce qui n'est pas une

Les laisses masculines sont, dans tous nos poëmes, beaucoup plus nombreuses que les féminines.

[1] *Jourdain de Blaives*, vers 955 959.
[2] *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la formation de la langue française*, pp. 115, 116.

médiocre fatigue pour le lecteur. Nos propres recherches nous permettent de citer d'autres exemples. Dans la *Chanson de Roland*[1], on ne compte que 113 laisses féminines sur 298 couplets. Il n'y a, dans *Gui de Bourgogne*, que neuf couplets féminins. Dans *Ogier*, ces laisses sont très-rares. Dans *Huon de Bordeaux*, poëme de 10500 vers, il n'y a que trois couplets féminins[2]. Sur environ 135 couplets dont *Fierabras* se compose, vingt seulement sont féminins, et quatre-vingt-cinq sont en *é*, *er* ou *ier*, *ié*. Dans la version de *Beuves d'Hanstonne* qui est conservée à la Vaticane[3], on compte 318 laisses, dont vingt sont en assonances féminines et trente-trois en rimes de même nature. Dans *Parise la Duchesse*, la proportion est plus surprenante : presque toutes les laisses y sont en *é* : trois tirades seulement sont ornées d'assonances féminines. Ces exemples suffisent.

Règles nouvelles et prétendus perfectionnements dus au poëte Adenet, qui, après une laisse masculine, place régulièrement une tirade féminine sur une rime analogue ; qui, après un couplet en *é*, en compose un en *ée*, etc.

Mais, en définitive, c'est seulement à la fin de nos siècles épiques qu'on imagina, par un raffinement ridicule, de mettre des entraves à la libre allure de nos poëtes. Adenet fut coupable de ces innovations niaises, qui forcèrent nos versificateurs à entrelacer régulièrement un couplet en rimes féminines et une laisse en rimes féminines. Adenet alla plus loin. Il fit suivre un couplet en *i* d'un couplet en *ie*, une tirade en *er* d'une autre en *ère*. A la rime masculine *a* correspondit la féminine *age* ; à *ent* correspondit *ente ;* à *on*, *onne*. Le roman de *Berte aus grans piés* est écrit d'après ces règles nouvelles. Ce pauvre Adenet ouvrait la longue série de ces faiseurs d'entraves, de ces rhéteurs qui ont causé tant de mal à notre poésie et à notre langue. Il méritait peut-être une destinée

[1] Voyez notre texte critique, où nous avons restitué les couplets qui font défaut dans le manuscrit d'Oxford.
[2] Vers 1 et suiv., 2608 et suiv., 9112 et suiv.
[3] Ms. 1632, Regina, inédit.

I PART. LIVR. II. CHAP. VIII.

meilleure. Les beautés qui, malgré ces ombres, brillent en sa chanson de *Berte* en sont la preuve. Mais quant à ce méchant poëte qui écrivit pour un Valois cette triste compilation sur la légende de Charlemagne, quant à Girart d'Amiens qui imita les procédés d'Adenet, il n'a vraiment aucune des qualités de son prédécesseur. Il est plat, uniformément plat. C'est la décadence de la décadence.

Excessive longueur de certains couplets; résultats déplorables de cet excès.

L'excessive longueur des couplets épiques est un de ces vices qui devaient un jour entraîner la ruine de toute cette versification. Tout d'abord, l'obligation que l'on s'imposait de trouver une quantité prodigieuse de mots terminés par la même assonance, cette obligation malheureuse introduisit bientôt la formule dans notre poésie défigurée. Les trouvères avaient en quelque sorte devant eux un certain nombre de casiers, et chacun de ces casiers invisibles renfermait tout un assortiment de formules diversement assonancées. Le poëte, dans une tirade en *on*, était-il embarrassé d'une rime, vite il ouvrait le casier *on*, l'agitait et en retirait au hasard un demi-vers comme celui-ci : « *Por voir vos le dison* », ou comme cet autre : « *De verté le savon* », etc., etc. Autre exemple : comme le mot *Dieu* se présentait souvent dans nos chansons, on l'accompagnait d'un certain nombre d'épithètes qui variaient suivant les couplets, et parmi lesquelles on pouvait aisément faire un choix suivant l'assonance dont on avait besoin. Dans un couplet en *ée*, on ne manquait pas d'écrire : « Cil Damedex qui fist terre et rosée »; dans une tirade en *ie* : « Par Deu le fil Marie »; dans un couplet en *al* : « Par Deu l'espirital »; dans une tirade en *or* : « Par Dieu le Creator. » Aux chevaux, aux lances, aux hauberts, aux heaumes[1], on donnait

Collection de formules, différemment assonancées, entre lesquelles les poetes en vinrent à faire leur choix sans intelligence et suivant les seules exigences de la versification.

[1] Un certain nombre de ces épithètes d'origine sont exactes. Il est donc utile de les relever, et nous croyons savoir qu'un de nos meilleurs érudits en prépare un Vocabulaire complet.

des épithètes qui étaient destinées à marquer leur origine, mais auxquelles il convient de ne pas se fier à l'excès : car ces épithètes ne sont que trop souvent d'abominables chevilles, et elles varient selon les nécessités de l'assonance. Gardez-vous de croire, par exemple, à l'absolue authenticité de l'acier *vianeis* et des espiez *valentineis* : à tout le moins, étudiez, avant de le résoudre, le problème soulevé par chacun de ces mots. Cette nécessité même de trouver des épithètes rimées produisit quelquefois de véritables beautés dans nos poëmes : beautés dont il ne faut pas se montrer trop reconnaissant aux trouvères, lesquels cherchaient seulement une rime et trouvaient par hasard une idée. C'est ainsi que l'auteur de la *Prise de Pampelune* (après d'autres sans doute) a trouvé pour Dieu ces magnifiques épithètes : « L'autisme Sustance, l'autisme Vertu[1]. » C'est ainsi que d'autres trouvères jurent par « Dieu qui fist les lois[2] ». Les serments faits « par le corps d'un saint » fournissent à nos épiques une autre occasion de satisfaire, par des chevilles, aux exigences de la rime. Suivant qu'ils ont besoin d'une consonnance en *i*, en *ais*, en *on*, en *art*, ils écriront : « Par le corps saint Simon ; — par le corps saint Felis ; — par le corps saint Thomais ; — par le corps saint Richart[3] » ; etc.

Licences que les trouvères se permettent ; mots nouveaux qu'ils introduisent dans leurs vers.

Mais il est un autre inconvénient, non moins grave, qui résulte de cette multiplicité des mêmes rimes dans un même couplet ; et cet inconvénient, croyons-nous, n'a pas encore été remarqué.

Nos poëtes, ne sachant pas souvent comment triompher de cette difficulté de la rime, ne se gênèrent pas pour

[1] *Prise de Pampelune*, édit. Mussafia, vers 513, 813, etc.

[2] *Raoul de Cambrai*, édit. Le Glay, p. 30, etc., etc.

[3] « Or esgardés, dist li rois, quel essart — Nos fait Ogiers, par le cors saint Richart. » (*Chevalerie Ogier de Danemarche*, éd. Barrois, vers 5152, 5153, etc.)

forger des mots nouveaux et pour commettre çà et là d'étranges barbarismes.

Pendant quelque temps, ils s'étaient contentés de profiter abondamment d'une belle liberté qui a toujours existé et qui existe encore dans notre langue, de ce droit que nous avons de créer sur un même radical, pour exprimer différentes idées, plusieurs terminaisons notablement différentes. Faisons mieux comprendre notre pensée. Sur le vocable *accord*, sur ce substantif verbal qui lui-même a été employé seul, on a, suivant les besoins de la pensée et plus encore suivant les exigences de la rime, formé les mots *accordance*, *accordaison*, *accordement* et *accordée*. Sur *arest*, on a fait *arestement*, *arestance*, *arestaison*. Et de même pour des centaines d'autres radicaux. Quelle précieuse ressource pour nos poëtes ! Que de lacunes facilement comblées dans leurs interminables couplets ! Et observez, encore un coup, qu'ils étaient ici dans leur droit. Ils se servaient d'une liberté qui a réellement appartenu aux anciens Latins, mais plus particulièrement au peuple, à la *plebs*, et qui est passée comme un héritage commun chez toutes les nations néo-latines. On est trop porté à s'imaginer aujourd'hui que ce procédé de langage est particulier aux Italiens ; nous l'avons tout aussi bien qu'eux. S'ils possèdent leurs diminutifs en *etto*, nous avons les nôtres en *et* ; s'ils ont leurs péjoratifs en *astro*, nous possédons les nôtres en *âtre* et en *aille*. Mais nos poëtes du moyen âge étaient moins timides que nous : ils tiraient de ce principe toutes les conséquences que nous n'osons plus en tirer. Cependant ils allèrent trop loin.

Sans doute ils pouvaient créer des mots nouveaux, mais non pas des mots mal faits, mais non pas des mots manifestement fabriqués contre toutes les règles qui avaient présidé à la formation première de notre langue. Ils ne

surent pas s'arrêter sur cette pente et, quand la rime eut remplacé l'assonance, s'y laissèrent glisser avec plaisir. Il est à peine nécessaire d'ajouter que de telles licences abondent dans nos romans franco-italiens. Ces Lombards qui chantaient là-bas nos poëmes français et qui voulaient, à tout prix, se faire comprendre de leurs auditoires italiens, étaient fatalement condamnés à une incessante fabrication de mots nouveaux ou, pour mieux parler, de véritables barbarismes qui ne les effrayaient guère quand il s'agissait d'assurer la justesse de leurs vers et la régularité de leurs rimes. D'autres fois (et cela en pleine France), les trouvères créaient des mots français qui accusaient beaucoup trop plastiquement toutes les formes du mot latin. Ils devançaient ainsi le travail de la Renaissance, le travail de ces clercs, de ces savants des xve et xvie siècles qui jugèrent bon de refaire notre langue. Écoutez l'auteur de *Girard de Viane :* « Del ciel li angle qui, por lor mesprison, — Trebuchié furent en INFERNATION[1]. » Une autre licence que prennent encore nos trouvères, c'est de donner à un même mot, suivant les besoins de la versification, un nombre variable de syllabes ou de contracter ce mot *ad libitum*. Graindor de Douai, dans la partie de son poëme à laquelle on a donné le nom d'*Antioche*, écrit, au cours d'un seul et même couplet : « *Jerusalem* l'apele qui droit la veut nommer », et « Huimais porès oïr de *Jhersalem* parler. » L'auteur de *Gui de Bourgogne* dit de même : « A la Pasque fleurie en *Jhrusalem* entras[2]. » Et celui du *Couronnement Looys :* « En *Jerlaem* l'amirable cité[3]. » Puisque nous en sommes à ces familiarités que nos poëtes se permettaient avec les noms de lieux, il con-

[1] Edit. Tarbé, p. 2, vers 34, 35.
[2] Edit. Guessard et Michelant, vers 2559.
[3] Edit. Jonckbloet, vers 740. Cf. le vers 9080 d'*Ogier*, etc.

vient de signaler la hardiesse de ce trouvère qui, ayant à nommer « le val de Bacar » et ne pouvant faire entrer ce dernier mot dans un couplet rimé en *as*, le remplaça, sans se gêner, par « le val de Josafas ». La remarque n'est pas de moi ; mais je la trouve dans la « Chronique d'Ernoul et de Bernart le tresorier » ; et le vieux chroniqueur ajoute avec finesse : « Ce n'estoit mie li vaus de » Josafas, mais li vaus de Bacar, dont cil qui le romant en » fist, por mius mener sa rime, le noma le val de Josafas, » por sa rime faire [1]. » J'en conclus que les contemporains de nos épiques n'étaient pas toujours les dupes de leurs rimes.

Nous pourrions multiplier ces exemples à l'infini, surtout si nous prenions en main la *Berte aus grans piés* d'Adenet et les ouvrages de nos derniers trouvères. Toute cette versification des XIe et XIIe siècles, si vive, si souple, si variée même, se fige dès le XIIIe siècle, et même plus tôt. Tant de jeunesse a été rapidement flétrie. Et c'est la rime qui est la principale cause de cette fatale et irrémédiable décrépitude.

Malgré tant de défauts, les couplets monorimes plurent longtemps encore à nos pères, et demeurèrent le caractère distinctif des chansons de France. Les rimes attelées deux à deux et les petits vers de huit syllabes furent dédaigneusement laissés aux poëmes de la Table ronde, aux romans d'aventure, aux fabliaux. Il faut descendre jusqu'au XIVe siècle

[1] « Entre ces .II. montaignes a une valée c'on apele le val Bacar, dont on » dist encore, el Roman del *Fuere de Gadres*, qu'il estoient alé el val de Josafas. » Mais ce n'estoit mie li vaus de Josafas, mais li vaus de Bacar, etc. » (*Chronique d'Ernoul et de Bernart le tresorier*, édit. Mas-Latrie, 1871, pp. 62, 63.) Le roman del *Fuere de Gadres* n'est qu'une partie de l'*Alexandre* de Lambert le Tort et d'Alexandre de Bernay. = M. Michelant a rapproché le texte en question des deux vers suivants qui se trouvent dans une autre partie de ce même poëme : « Et li donna la tiere *del val de Josafas*,—La rente et le treü de l'ounor de Baudas. » (*Regrets des XII pers*, p. 534 de l'*Alexandre* de M. Michelant.)

pour trouver une chanson de geste écrite en rimes plates. Tel est le cas d'un remaniement de *Girart de Roussillon* qui fut composé vers 1315, et dont on ne saurait comparer la platitude correcte à l'âpre beauté du poëme original [1].

Les couplets similaires.

Pour achever tout ce qui touche à la constitution intime des couplets épiques, il ne reste plus à parler que des « couplets similaires ».

Quand on lit, pour la première fois, quelqu'une de nos Chansons de geste, il arrive souvent que le lecteur s'arrête, étonné, devant certaines pages étranges où les mêmes pensées sont, à plusieurs reprises, répétées à peu près dans les mêmes termes, mais en un certain nombre de laisses diversement assonancées ou rimées. En deux, trois, quatre ou cinq strophes qui se suivent, le poëte répète exactement les mêmes idées, et, parmi ces couplets, le premier est assonancé en *ier*, le second en *an*, le troisième en *ir*, le quatrième en *on*, le cinquième en *u*. Ces répétitions singulières sont un des caractères les plus originaux de notre épopée nationale.

C'est ce que nous appelons les « couplets similaires ».

Quelque lucidité d'ailleurs que nous essayons de donner ici à l'expression de notre pensée, nous ne nous ferons bien comprendre qu'en citant un exemple de ces répétitions épiques. En voici un, que nous tirons de la *Chanson de Roland*.

Ganelon, qui est le beau-père de Roland, a été envoyé comme ambassadeur à la cour du roi païen Mar-

[1] Nous en citons ici un exemple au hasard :

Girars, pour gaaignier leur très povrete vie,
Se mist à ung mestier qu'il n'avoit apris mie :
Ce fut à charbon faire : dux devint charbonniers ;
Plus vil mestier faisoit que d'estre faconniers.
A ses propres espaules pourtoit le charbon vendre
Et si l'en convenoit son maistre raison rendre. Etc., etc.

sile. Ce messager de Charlemagne est introduit devant le prince sarrasin, et fait preuve, tout d'abord, d'une fierté magnifique :

I. C'est grand'merveille, dit le roi païen, — Comme Charlemagne est vieux et chenu. — Il a bien, je crois, deux cents ans et plus. — Il a fatigué son corps par tant de pays, — Il a reçu tant de coups de lance et d'épieu, — Il a réduit à mendier tant de grands rois ! — Quand donc sera-t-il las de guerroyer ainsi? — Ah! reprit Ganelon, ce n'est pas tant que vivra son neveu. — Sous la chape du ciel, il n'y a pas un tel baron. — Et son compagnon Olivier, quel preux ! — Les douze pairs que Charlemagne aime tant — Forment, avec vingt mille chevaliers, l'avant-garde de l'Empereur. — Charlemagne est bien tranquille : il ne redoute aucun homme.

II. C'est grand'merveille, dit le païen, — Comme Charlemagne est chenu et blanc. — A mon escient il a plus de deux cents ans. — Par tant de terres il est allé en conquérant, — Il a reçu tant de coups de bons épieux tranchants, — Il a mort et vaincu en bataille tant de puissants rois ! — Quand donc sera-t-il las de guerroyer ainsi? — Ah ! reprit Ganelon, ce n'est pas tant que vivra Roland. — Il n'y a tel chevalier d'ici en Orient. — Et comme il est preux, son compagnon Olivier ! — Les douze pairs que Charlemagne aime tant — Avec vingt mille Français forment son avant-garde. — Charlemagne est bien tranquille : il ne craint pas homme vivant[1].

Dist li Paiens : « Mult me pois merveillier
De Carlemagne ki est canuz e vielz.
Mien escientre, dous cenz anz ad e mielz.
Par tantes teres ad sun cors traveilliet,
Tanz colps ad pris de lances e d'espiez,
Tanz riches reis cunduiz à mendistiet !
Quant iert-il mais recreant d'osteier?
— Ço n'iert, dist Guenes, tant cum vivet sis niés :
N'ad tel vassal suz la cape del ciel ;
Mult par est pruz sis cumpainz Oliviers :
Li duze Per que Carles ad tant chiers
Funt les enguardes *e de Fran s* vint milliers :
Soürs est Carles, que nul hume ne crient. »

*

Dist li Paiens : « Merveille en ai jo grant
De Carlemagne ki est canuz e blancs.
Mien escientre, plus ad de dous cenz anz.
Par tantes teres est alez conquerant.
Tanz colps ad pris de bons espiez trenchanz,
Tanz riches reis morz e vencuz en camp !
Quant iert il mais d'osteier recreant?
— Ço n'iert, dist Guenes, tant cum vivet Rollanz :

Tels sont les « couplets similaires[1] ». Devant un si singulier procédé de versification, les érudits ont fait comme les lecteurs de nos chansons : ils se sont étonnés. Mais ils ont voulu aller au fond des choses, et se sont demandé quelle était l'origine de ces redoublements poétiques.

Tout aussitôt, deux camps se sont formés : « Évidemment, ont dit les uns, ces répétitions sont le fait d'un grand artiste. Un poëte, un vrai poëte était seul capable de trouver ce mode puissant de frapper doublement l'esprit de ses auditeurs en exprimant deux fois la même pensée sous une forme à peine différente. Ces auditeurs du moyen âge étaient gens grossiers : pour leur faire vivement saisir une idée, il fallait la leur faire entendre avec des sons diversifiés. « Vous ne l'avez pas comprise en *ier :* vous la comprendrez en *on.* » Mais ces illettrés ne sont pas les seuls à être émus de ces répétitions très-artistiquement calculées. Lisez-les aujourd'hui même, lisez-les devant un auditoire instruit et délicat, ou devant un public d'ouvriers. Lisez, d'une voix ardente, les adieux de Roland à son épée ou l'oraison funèbre de ce neveu de Charlemagne prononcée par le grand Empereur. Vous verrez que l'impression sera partout la même. Quel enthousiasme, quels battements de cœur, quels

N'ad tel vassal d'ici qu'en Orient.
Mült par est pruz Oliviers sis cumpainz.
Li duze Per que Carles aimet tant
Funt les enguardes à vint milliers de Francs.
Soürs est Carles, ne crient hume vivant. »

(*Chanson de Roland*, édition Th. Müller et L. Gautier, v. 537-562.)

[1] Il en existe au moins neuf exemples dans le *Roland*. Le *Message de Marsile*, couplets V et VI de notre édition de 1872. — *Dialogue entre Marsile et Ganelon*, XL, XLI, XLII. — Suite de ce *Dialogue*, XLIII et XLIV. — *Olivier et le cor*, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV. — *Le cor sonné par Roland*, CXXX, CXXXI. — *Charlemagne entend le cor de son neveu*, CXXXIV, CXXXV, CXXXVI. — *Durandal*, CLXXII, CLXXIII, CLXXIV. — *Oraison funèbre de Roland*, CCVIII, CCIX, CCX, CCXI, CCXII. — *Les barons intercèdent pour Ganelon*, CCLXXXI, CCLXXXII. Cf., dans *Huon de Bordeaux*, les deux couplets des pp. 38 et 39, dans l'édition des *Anciens poëtes de la France*. Etc., etc.

applaudissements! Dites ce qui vous plaira : un artiste seul est de taille à produire de tels effets. Les couplets similaires sont un procédé artistique. Rien de plus, rien de moins. »

Ainsi parlent d'excellents esprits, et il y en a, parmi eux, qui ont témoigné d'une connaissance approfondie de l'Épopée française. C'est Génin, esprit vif et charmant, disant avec son entrain et sa verve ordinaire : « Ces couplets sont l'œuvre d'un artiste, d'un poëte[1]. » C'est Paulin Paris, ajoutant : « Les jongleurs voulaient se ménager le temps de bien préparer leurs plus beaux effets et, dans la prévision d'un surcroît d'attention, ils avaient à leur disposition une rédaction multiple[2]. » C'est encore Karl Bartsch observant que, grâce aux couplets similaires, « le poëte a voulu distinguer, par l'espace qu'il leur consacre, les situations principales de son œuvre[3] ». C'est enfin M. d'Avril qui, mettant les points sur les *i*, renchérit encore sur les idées de ses devanciers et déclare avec rondeur que, « quand les jongleurs voyaient certains couplets réussir auprès de leur public, ils en récitaient plusieurs autres sur des assonances différentes ». Et comme M. d'Avril a étudié les littératures orientales, il peut nous citer, à l'appui de sa thèse, l'exemple d'un procédé analogue qui est employé dans le *Ramayana*[4]. Voilà ce que les Allemands appelleraient une heureuse « contribution à l'étude des couplets similaires ».

Mais tous les érudits ne sont point de cet avis. Sur la question de ces fameux redoublements, une seconde école s'est formée, un second camp :

« Procédé artistique! vous prétendez que les couplets

[1] *La Chanson de Roland*, Introduction, p. LXXXVIII et suiv.
[2] *Histoire littéraire*, XXII, p. 262.
[3] Karl Bartsch, *Revue critique*, 1866, n° 62.
[4] Introduction de son *Roland*, 1re édit., p. CVIII, CIX.

similaires sont un procédé artistique!! Vous ressemblez à ces honnêtes savants du dernier siècle qui dissertaient sur les origines de l'architecture du moyen âge. Eux aussi, ils croyaient que l'invention des voûtes de pierre avait été le fait d'un homme d'imagination, d'un génie inconnu, d'un imitateur enthousiaste de la nature. Mais la science est venue qui a détruit froidement tous ces petits systèmes. Ces admirables procédés des architectes romans (nous le savons aujourd'hui) sont nés de l'angoisse qu'éprouvèrent les hommes de l'an mille devant les ruines de leurs églises brûlées; ils sont nés surtout de la nécessité où ils se virent de posséder enfin des églises tout en pierre et qui ne brûlassent point. La nécessité pratique, le besoin, l'intérêt urgent, tout est là, et l'on ne saurait expliquer autrement la formation de nos couplets similaires. S'il nous était permis d'emprunter ici le langage des philosophes d'outre-Rhin, nous dirions que ces couplets répétés ne sont point, par rapport aux auteurs de nos épopées, un phénomène subjectif, mais objectif. Ils sont le résultat d'un fait qui était indépendant de la volonté des poëtes. Nos épiques chantaient eux-mêmes leurs œuvres, ou les faisaient chanter par des jongleurs; ils avaient affaire à des auditoires devant lesquels ils étaient obligés de redire plusieurs fois le même poëme, devant lesquels ils se voyaient contraints de varier leurs effets : ils se réservaient, à cette intention, le droit de choisir entre deux, trois ou quatre couplets différents. Ce n'est pas tout. Ces chanteurs populaires emportaient avec eux de petits manuscrits qu'ils avaient copiés sur un autre texte, ou, le plus souvent, sur plusieurs autres. Mais ces diverses rédactions offraient parfois des différences notables, et nos jongleurs, en une conjoncture aussi délicate, n'hésitaient pas à faire transcrire, à la suite l'une de l'autre, toutes

les versions d'une même laisse. Voilà qui est pratique, et qui s'entend bien. Nos épiques ont subi cette situation ; ils ne l'ont pas faite. »

Tel est le langage que tiennent des érudits de premier ordre. Fauriel, qui a plusieurs fois changé de sentiment sur ce problème difficile, Fauriel n'a pas craint (en sa première manière) de professer ce paradoxe à l'endroit des couplets similaires[1] : « Il s'agit d'un copiste inintelligent qui avait sous les yeux plusieurs leçons diverses d'un même passage et qui, au lieu de choisir la meilleure, les transcrivait à la suite l'une de l'autre. » Mieux inspiré et plus instruit, M. Gaston Paris « admet plusieurs versions différentes que le rédacteur aurait eues également présentes à l'esprit et qu'il aurait toutes copiées sur un même feuillet de son manuscrit. » Il cite, à l'appui de son opinion, ce texte si précieux de l'oraison funèbre de Roland par Charlemagne. Dans une première laisse, l'Empereur s'écrie : « Quand je serai à Laon », et, dans une seconde : « Quand je serai à Aix. » Le premier de ces couplets, selon M. Gaston Paris, serait d'origine capétienne et le second, plus antique, remonterait à la tradition caroline[2]. Et il a été donné à un jeune érudit de formuler ce système en termes presque téméraires à force d'être absolus : « Les couplets similaires, dit M. Camille Pelletan, ne sont que des rédactions différentes. Ils ont deux sources : les uns proviennent des diverses manières dont on peut modifier l'assonance d'une laisse ; les autres expriment d'autres traditions[3]. » Assurément ces conclusions ne pèchent point par l'obscurité, et c'est la négation absolue de toute préoccu-

[1] *Histoire littéraire*, XXII, p. 184 et ss.
[2] *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 22.
[3] *De la composition des chansons de geste* (dans les positions des Thèses de l'École des Chartes, année 1869).

pation artistique dans la composition de nos couplets similaires. Nous protestons.

Les couplets similaires n'ont été, à l'origine, que des variantes à l'usage des jongleurs;

Mais ce n'est point assez de protester ainsi. Entre ces deux camps, il faut prendre parti.

Comment dirions-nous bien que nous donnons raison aux deux écoles?

A nos yeux, les couplets similaires sont sortis de certains faits qui, effectivement, « étaient indépendants de la volonté de leurs auteurs ». Sur les manuscrits où nos jongleurs copiaient leurs poëmes, ils ont pu être amenés à copier, à la suite l'une de l'autre, plusieurs laisses empruntées à des versions différentes. Nous admettons volontiers cette hypothèse, et nous croyons également que, devant leurs auditoires des châteaux ou des villes, ils ont pu désirer d'avoir un libre choix entre certaines laisses d'assonances différentes. Mais nous sommes intimement persuadé qu'un tel état de choses n'a pu se prolonger longtemps, et que nos épiques ne tardèrent point à s'apercevoir du prodigieux effet que produisaient ces couplets de sources diverses, lorsqu'ils s'avisèrent un jour de les chanter à la suite l'un de l'autre. Ils ont commencé sans doute par les répéter « sans le faire exprès »; mais, avec cette rapidité d'intuition qui caractérise les comédiens, ils ont compris tout ce que les couplets similaires pouvaient produire d'effets artistiques. Et alors ils ont fait A DESSEIN ce que, tout d'abord, ils avaient fait sans y penser et fort involontairement. « Ah! ces » répétitions vous plaisent, et vous criez *bis*. Nous vous » en donnerons. » Ils en donnèrent à leur public, et de là tant de répétitions de ce genre dans une épopée qui fut si profondément populaire.

mais ils sont bientôt devenus un artifice littéraire.

— Mais, s'écrient nos contradicteurs, depuis quelle époque supposez-vous que les laisses ainsi répétées sont devenues un procédé artistique?

— Depuis la *Chanson de Roland*, tout au moins.

— Et quelles preuves apportez-vous en faveur de cette antiquité?

— Notre preuve, la voici, et elle n'a pas encore été mise en lumière. Prenez, même dans le *Roland*, prenez la plupart des couplets similaires. Ils sont si bien l'œuvre d'un seul et même poëte, ils sont si bien une œuvre *voulue*, qu'en général le second couplet complète le premier par l'énoncé d'un fait nouveau ou d'une idée nouvelle.

Le plus souvent, en effet, ces couplets similaires ne sont pas absolument semblables. Voyez les laisses V et VI de la *Chanson de Roland*. Dans l'une, on lit les noms des conseillers de Marsile, QUI NE SONT PAS DANS L'AUTRE. Marsile, dans le second couplet, parle de se convertir à la foi nouvelle, et cette promesse perfide n'est pas exprimée dans la première strophe. Donc, CES LAISSES NE FONT PAS DOUBLE EMPLOI; donc, ELLES SE COMPLÈTENT; donc, ce ne sont pas là de ces variantes entre lesquelles on pouvait faire un choix *ad libitum*[1].

Nous insisterons sur les célèbres adieux de Roland à Durandal. Ces trois strophes, que l'on cite volontiers comme le type le plus parfait de nos « répétitions épiques », sont, à nos yeux, l'œuvre d'un grand artiste, d'un grand poëte. Elles se ressemblent, sans doute, mais chacune a sa personnalité indépendante. Dans la première, Roland rappelle, sans rien préciser, le souvenir de toutes ses victoires ; dans la seconde, il énumère ses conquêtes par leurs noms, et reporte sa pensée au jour où il reçut sa bonne épée des mains de Charlemagne;

[1] C'est à peine si, à ce point de vue, on peut donner le nom de couplets similaires à des laisses aussi peu semblables que celles du début d'*Aiol* : «Bele seur, douce amie, ce dist Elies » ; et « Bele seur, douce amie, ce dist li ber. » = Or, en irés en France, biaus fils Aiols » : et « Or en irés en France, che dist Ebies » = « Dès or s'en va Aiols, s'a pris congé » ; et « Dès or s'en va Aiols, l'enfes gentil. » Etc., etc.

dans la troisième, enfin, il songe à toutes les reliques qui sont dans le pommeau de Durandal. Si vous supprimez l'une ou l'autre de ces strophes puissantes et pleines de choses, vous laissez dans le poëme une véritable lacune: vous défigurez, vous tronquez la chanson. On pourrait dire avec justesse que la première de ces laisses est narrative; la seconde, « topographique » ; la troisième, religieuse. Donc, ce ne sont pas là des couplets « de rechange ». Des variantes n'ont jamais eu ce caractère d'être essentielles, et de l'être à ce point.

Il en est de même pour ces célèbres couplets qui contiennent l'oraison funèbre de Roland, « à la manière française », comme le dit notre poëte lui-même. Il n'est pas une seule de ces laisses QUI NE COMPLÈTE L'AUTRE. Donc, ce ne sont là ni des rédactions nouvelles, ni des variantes à l'usage de jongleurs qui voulaient plus ou moins improviser ou paraître improviser. Non, non, ce sont des morceaux qui se complètent; c'est surtout l'œuvre d'un art naïf et populaire. On peut le jurer par l'émotion que l'on ressent à la lecture de ces couplets si littérairement, si utilement répétés[1].

En résumé, nous demandons la permission de prendre place entre la théorie de Gaston Paris et celle de Génin. Mais le juste milieu que nous proposons n'aura-t-il pas le sort de tous les justes milieux, de toutes les opinions qui ne sont pas franchement absolues? Les deux écoles ne repousseront-elles pas, d'un commun accord, celui qui essaye de les concilier?

Quoi qu'il en soit, nous avons dit quel était le début des couplets épiques; puis, quels étaient leurs éléments

[1] Pour ces deux derniers paragraphes, voy. l'Introduction de notre *Chanson de Roland*, édit. de 1872, t. I, pp. LVI et LVIII.

de composition. Il nous reste à montrer comment ils se terminaient.

De la manière dont se termine le couplet épique.

Dans un grand nombre de chansons de geste, cette fin des couplets épiques n'offre guère de caractère particulier, si ce n'est toutefois que « les premiers vers d'un couplet répètent fort souvent la pensée exprimée dans les derniers vers du couplet précédent ». C'est un fait capital, et sur lequel nous avons déjà insisté. Il est d'ailleurs évident que le jongleur faisait, entre deux laisses, une pause plus ou moins longue, selon qu'il s'estimait plus ou moins fatigué. Il profitait volontiers des derniers vers d'une strophe pour annoncer en bons termes les événements qu'il allait chanter : « Or sunt arrière li enfant reverti : — Huimais comencent les paines Auberi[1]. » « Des or comence la chanson de Jordant — Et les grans painnes et li torment pezant — Que il souffri en l'aé de trente ans — Por sa venjance querre[2]. » A ces mots, certains auditeurs, qui s'étaient assoupis, s'éveillaient soudain et se promettaient à eux-mêmes d'écouter la suite d'un récit aussi intéressant. Le chanteur utilisait parfois son repos en se faisant servir à boire, ou bien encore en faisant la quête d'usage qu'il avait eu soin d'annoncer en quelque endroit de son poëme. Mais, en général, la pause était très-courte, et le jongleur se contentait de reprendre haleine.

Le petit vers hexasyllabique qui se trouve à la fin de certaines laisses

Un certain nombre de nos chansons présentent, à la fin de leurs couplets, une disposition particulière. Le dernier vers de chaque laisse y est seulement de six syl-

[1] *Auberi le Bourgoing*, édit. Tobler, p. 3, vers 21, 22.

[2] *Jourdain de Blaives*, éd. Hoffmann, vers 712, 715. Cf. *Ogier*, vers 7807-7810 : « Plus de trois mois sejornerent issi — C'onques por guerre ne fu escus saisis, — Desqu'à un jor que ja m'orrés gehir, — Se me volés escouter par loisir. » Etc., etc.

labes sonores ; ce petit vers EST TOUJOURS FÉMININ et ne rime jamais avec ceux qui précèdent. On ne le trouve, d'ailleurs, que dans la geste de Guillaume, dans *Amis et Amiles* et dans *Jourdain de Blaives*.

La bonne damme ens espines s'estent :
Molt soffri grant angoisse [1].

A haute vois à escrier s'est prins :
« J'ai ma fille trovée [2]. »

S'il m'ot gabée et je lui escharnis,
Molt en sui bien vengiée [3].

N'aura marit en trestot son aé ;
Ainçois devenra none [4].

Il est vraiment regrettable que cet hexasyllabe n'ait pas été d'un emploi plus fréquent : car il produit généralement le plus heureux effet. Rien n'est plus solennel, ni plus vif.

Il est probable que le jongleur ne chantait pas ce vers sur le même ton que les autres. « S'il est féminin, ce n'est pas un hasard. Dans le chant, la voix s'arrêtait sur l'avant-dernière syllabe de ce petit vers, sur la syllabe accentuée qui précède la terminaison féminine ; elle s'y arrêtait plus longtemps que sur les autres syllabes, et donnait ainsi à la fin de la tirade une sorte de solennité et d'éclat [5]. » Il y avait là quelque chose, non pas de semblable, mais d'analogue à la façon « dont le sous-diacre et le diacre prononcent, à la messe, les derniers mots de l'épître et ceux de l'évangile [6] ». On a remarqué avant nous [7] que ce même petit vers se retrouve à la fin

[1] *Jourdain de Blaives*, l. l., vers 33, 337.
[2] *Ibid.*, vers 3490, 3491. — [3] *Girard de Viane*, édit. Tarbé, p. 51. — [4] *Ibid.*, p. 140.
[5] Karl Bartsch, *Revue critique*, 1866, n° 52.— [6] P. Paris, *Histoire littéraire*, t. XXII, p. 226.— [7] *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 5e série, II, 252.

est généralement le signe de l'antiquité d'une chanson.

de la cantilène de sainte Eulalie [1], et de cet exemple on peut inférer qu'un certain nombre de cantilènes se terminaient de la sorte. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'hexasyllabe est généralement le signe de l'antiquité d'une chanson. Entre deux versions d'un même roman, il est naturel et logique de choisir, comme la plus ancienne et la meilleure, celle où se trouve, à la fin de chaque tirade, le petit vers dont nous venons de parler [2].

De l'AOI qui termine les laisses du *Roland*.

Voici encore une difficulté, et c'est la dernière que nous rencontrerons dans ce Traité de versification. Le plus grand nombre des couplets du *Roland* se terminent, dans le manuscrit d'Oxford, par ces trois lettres AOI, qui ont grandement exercé la patience des érudits. M. Fr. Michel, dans sa première édition de la *Chanson*, rapproche *aoi* de ce mot *euouae*, qui se trouve, assure-t-il, « dans une sorte de poëme sur sainte Mildred, mis en musique [3] ». Hélas ! hélas! sans aller aussi loin, M. Michel aurait pu trouver ce fameux *euouae* dans son *Paroissien noté* et dans tous les antiphonaires du monde entier. Il signifie *seculorum... Amen*, et non pas *Evohe*, comme le croyait aussi l'excellent M. de Martonne, qui, dans sa *Piété au moyen âge*, avait cru trouver là quelque

[1] « Post la mort, et à lui nos laist venir — Par souue clementia. »

[2] Voici la liste complète des poëmes qui sont munis de ces petits vers de six syllabes :

POEMES EN DÉCASYLLABES QUI OFFRENT TOUJOURS LE PETIT VERS HEXASYLLABIQUE A LA FIN DE CHACUN DE LEURS COUPLETS : *Girard de Viane*, *Aimeri de Narbonne*, *Siége de Narbonne*, *Mort d'Aimeri de Narbonne*, *Guibert d'Andrenas*, *Prise de Cordres*, *Amis et Amiles* et *Jourdain de Blaives*.

POEMES EN ALEXANDRINS QUI OFFRENT TOUJOURS LE PETIT VERS HEXASYLLABIQUE A LA FIN DE CHACUN DE LEURS COUPLETS : *Enfances Garin de Montglane*, *Garin de Montglane*, *Siége de Barbastre* (et *Beuves de Commarcis* qui en est le *rifacimento*); les remaniements d'*Amis et Amiles* et de *Jourdain de Blaives*.

POEMES EN DÉCASYLLABES QUI, EN CERTAINS MANUSCRITS, SONT MUNIS DU PETIT VERS FINAL ET NE LE SONT PAS EN CERTAINS AUTRES : *Enfances Vivien*, *Covenant Vivien*, *Aliscans*, *Bataille Loquifer*, *Moniage Renoart*, *Foulques de Candie* (en partie) et *Moniage Guillaume*. — Voyez la Notice placée en tête de notre tome IV.

[3] *Chanson de Roland*, 1re édition, p. 314. — Dans sa 2e édition, à la p. XVII, M. F. Michel rectifie lui-même son erreur.

reste du culte de Bacchus au sein de nos églises catholiques. Donc, *aoi* et *euouae* ne sont pas un seul et même mot, comme l'affirma d'abord M. Michel, qui, dans sa seconde édition, est revenu à résipiscence. Faut-il voir dans *aoi* « le mot saxon *abeg* ou l'anglais *away*, exclamation du jongleur pour avertir le ménétrier que la tirade finit et qu'il ait à s'arrêter? » Cette seconde hypothèse de M. Michel[1] ne semble guère plus heureuse que la première. Le moyen de supposer qu'un mot d'origine brutalement étrangère ait ainsi pénétré dans un poëme où tout est français! M. Génin, lui, opine pour *avoi*, qui, suivant lui, viendrait de *ad viam* et signifierait : « En route, allons[2]. » Mais M. Génin oublie que, dans le dialecte du *Roland*, *ad viam* donnerait *à veie*. M. Lehugeur[3] avance que « c'était un hourra jeté par le ménestrel » ; mais encore faut-il remarquer que ce hourra ne serait point conforme à la phonétique de notre manuscrit. M. Alexandre de Saint-Albin traduit *aoi* par : « Dieu nous aide ! » et y voit « le verbe *ajuder*, qui est, dit-il, une contraction d'*adjuvare*[4] » ; mais on ne trouve dans la chanson que les formes *aït*, et *aiut* venant d'*adjuvet*. Une nouvelle, une troisième opinion de Fr. Michel vaut mieux que les deux premières : « *Aoi* serait un neume. » Mais il y aurait, ce semble, un bien rude écart pour la voix entre la note désignée par *a* et celle indiquée par *o*. Après avoir longtemps hésité nous-même sur le sens de ces trois lettres, nous en sommes venu à les rapprocher, tout simplement, de l'*o a e*, qui est le

[1] M. Fr. Michel cite les vers : « *Avoi*, dist saint Pieres, *avoi* » (*De saint Pierre et du jougleor*, *Fables et contes*, édit. de Méon, 1808, p. 292 du tome III). « Avoi, sire, che dist Girars » (*Roman de la Violette*, vers 289). Cf. la note du vers 14914 des *Canterbury's Tales of Chaucer*, édit. d'Oxford, t. II, p. 499.

[2] *Chanson de Roland*, p. 340.

[3] Dans les quelques notes rejetées à la fin de sa traduction du *Roland*.

[4] *Chanson de Roland*, p. 1, et passim.

refrain d'une pastourelle de Guillaume le Vinier [1], et de *a e o* qui est le refrain d'une chanson d'Ernoul le Vieil [2]. Telle est aujourd'hui notre conclusion; mais nous pensons que, demain, la science éclaircira ce point noir mieux que nous. Espérons.

Et maintenant le voilà terminé, ce *Traité élémentaire de la versification de nos Chansons de geste,* que nous nous proposions d'écrire [3]. Cette versification a perdu plusieurs de ses caractères principaux et, à vraiment parler, n'existe plus depuis cinq siècles. Le décasyllabe et l'alexandrin nous sont restés : le couplet monorime a depuis longtemps disparu. On peut regretter cette fin prématurée de notre versification épique. Telle qu'elle nous apparaît dans la *Chanson de Roland*, elle possédait de précieuses qualités. Elle ne connaissait aucune de ces entraves dont nous avons pris soin d'embarrasser la marche de notre vers moderne : elle était ferme, rapide, vivante. « On peut lire trois cents vers du *Roland*, dit Gaston Paris [4], sans y trouver un mot à retrancher. Pas une cheville, pas une concession à la rime : tout est plein, nerveux et solide; le tissu est serré, le métal de bon aloi. Ce n'est ni riche, ni gracieux ; c'est fort comme

[1] *Histoire littéraire*, XXIII, p. 595 : « Deux *touses* chantent un nouvel ton, — Deureuleu de *o a é;* — J'amerai. »

[2] *Histoire littéraire*, XXIII, p. 560. = Tel est aussi, mais d'une façon beaucoup plus vague, le sentiment de G. Paris : « *Aoi*, dit-il, est un véritable refrain, et un très-ancien fragment nous offre le retour, en manière de refrain, de quatre vers entiers. » (*Histoire poétique de Charlemagne*, p. 22.) = Nous avons, en partie, emprunté le paragraphe qui précède à notre Introduction de la *Chanson de Roland* (édit. de 1872, t. I, p. LVIII).

[3] Cf. le traité de Diez : *Ueber den epischen Vers*, à la suite de : *Altromanische Sprachdenkmale*. = Voy. aussi *Ueber den Einfluss von Metrum, Assonanz und Reim auf die Sprache der altfranzœsischen Dichter*, von Hugo Andresen (Bonn, 1874, in-8°). M. G. Paris en a donné un excellent résumé dans la *Romania* du mois d'avril 1875.

[4] *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 24.

un bon haubert et pénétrant comme un fer d'épée. Il n'y a aucune recherche d'harmonie. Pourvu que les vers y soient, peu importe que les notes se heurtent, que les élisions se pressent, que les consonnes s'accumulent. Les vers, sans variété de coupe, sans enjambement, le plus souvent composés d'une phrase entière avec ses verbes au présent et avec son allure tout d'une pièce que n'assouplissent point les particules, les vers se suivent et retentissent pareillement l'un après l'autre, comme des barons pesamment armés. Et pourtant, cette poésie barbare vous domine; on sort d'une première lecture étonné, sous le charme. Quand on y revient, quand on se familiarise avec cette forte langue, avec cette versification escarpée, avec ces mœurs et cet idéal, quand on endosse cette lourde armure, on se sent pénétré du génie ardent qui la soulevait. C'est l'air âpre et pur des sommets. Il est rude d'y monter; mais on se sent grandi, quand on y est. » Nous ne pouvions mieux finir que par cette page, la plus belle peut-être qu'ait jamais écrite M. Gaston Paris, et celle qui, sans rien exagérer, donne l'idée la plus exacte de notre versification épique, de cette versification « forte comme un bon haubert et pénétrante comme un fer d'épée ».

CHAPITRE IX

COMMENT SE FAISAIENT LES CHANSONS DE GESTE? — LEUR AGENCEMENT INTÉRIEUR, LEUR CANEVAS, LEUR CHARPENTE. — THÉORIE DU MOULE ÉPIQUE

Le trouvère a choisi le sujet de son poëme; il s'est décidé à l'écrire en vers de dix ou de douze syllabes. Sur un *lettrin,* devant lui, sont les manuscrits des anciennes chansons qu'il veut remanier, ou qu'il prétend seulement prendre pour modèle. Les cahiers de parchemin ou de vélin sont là, tout blancs, sous sa main; et qui ne connaît cette séduction que la vue d'un beau papier exerce sur l'esprit des écrivains, et principalement des poëtes? Le trouvère ne cherche pas à y résister trop longtemps : il prend la plume, il va composer, il compose.

Entrons dans la chambre du poëte, et plaçons-nous silencieusement derrière lui. Par-dessus son épaule, voyons-le écrire son poëme d'après le canevas qu'il a préalablement écrit, ou d'après le plan qu'il a gravé dans sa mémoire. Voyons comment il va débuter; puis, comment il terminera sa chanson; mais surtout comment il en agencera toute l'action, comment il mettra en scène ses personnages, comment il éveillera l'attention, et comment il saura la tenir éveillée. Essayons de saisir les secrets de la composition épique.

Et, tout d'abord, de quelle façon les trouvères commençaient-ils leurs poëmes?

Du commencement des Chansons du geste.

A l'origine, ils les commencent en général ***ex abrupto.***

Les plus anciennes commencent *ex abrupto*. Double exemple tiré de *Roland* et d'*Aliscans*.

Ils entrent brusquement *in medias res*. Pas de ces préfaces où la vanité du trouvère donne satisfaction à la vanité du jongleur, ni de ces résumés, ni de ces observations érudites sur la nature des sources auxquelles le poëte a voulu remonter : « Carles li reis, notre emperere magnes, — Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne. » Ou bien : « A icel jor que la dolor fu grant — Et la bataille orrible en Aleschans, — Li cuens Guillaumes i soffri grant ahan[1]. » Voilà bien la vraie poésie, la poésie des temps primitifs. Ces poëtes savent qu'ils ne sont pas lus, mais chantés, mais écoutés. Est-ce que leur public, encore rude et sauvage, serait charmé par les subtilités d'un début savant? Qu'importe à ces chevaliers ou à ces gens du peuple que le poëte ait trouvé les matériaux de son poëme à l'abbaye de Saint-Denis ou dans toute autre abbaye? Que leur importe le nom de l'auteur? Les poëmes, à cette première époque, sont encore peu compliqués et d'une intrigue facile à saisir : un résumé n'est pas indispensable. Avez-vous remarqué que le peuple n'aime ni les prologues dans un drame, ni les préfaces dans un livre? Il a hâte que le rideau se lève sur l'action véritablement commencée : sur le champ de bataille d'Aliscans, par exemple, ou sur l'Espagne où Charlemagne est depuis sept années.

[1] Il faut observer, au sujet de ce début d'*Aliscans*, que ce poëme devait, à l'origine, faire corps avec le *Covenant Vivien*, dont il est véritablement la suite. Les vers 1584-1586 du *Covenant* en sont la preuve, et c'est peut-être ainsi qu'il convient d'expliquer cet exorde *ex abrupto*. = On en peut dire autant du début de plusieurs autres chansons dans ce cycle de Guillaume que l'on pourrait considérer comme formant un seul et même poëme. *Guibert d'Andrenas* commence ainsi qu'il suit : « Ce fu à Pasques, la feste seignori : — Dedens Nerbonne fu li quens Aimeri. » (British Museum, Harleien 1321, et Bibl. nat. fr. 24369.) Le *Departement des enfans Aimeri* (il s'agit ici de la version du ms. 1321, Harl., du British Museum) débute tout aussi vivement : « Ce fu à Pasques, une feste autor, — Biaus fu li tans, resplendissant le jor. » La seconde partie du *Moniage Rainoart* (Bibl. nat. fr. 24369) nous offre un commencement analogue : « Ce fu en may que li bois sont feuillu, — Et plusor arbre sont de fleur revestu... — Par un matin Renoart levez fu. »

Plus tard, nos épiques placent, en tête de leurs chansons, un résumé devenu nécessaire.

Ces goûts simples ne durèrent pas longtemps[1]. Les poëmes se compliquèrent. Il est facile de raconter en cinq minutes tout le sujet de la *Chanson de Roland:* mais nos poëtes, hélas! durent bientôt se marteler la tête pour inventer de nouveaux personnages et surtout de nouveaux épisodes; puis, pour les mêler dans une intrigue subtilement préparée. Ils ne faisaient d'ailleurs qu'obéir aux désirs d'un public devenu plus lettré, et qui ne savait plus se contenter de l'austérité primitive. De là ces œuvres plus savantes de la seconde et de la troisième époque; de là aussi le besoin d'un résumé de toute la chanson, qui fut placé en tête du poëme. Toutefois, avant d'en arriver à des résumés longs et détaillés, nos épiques se contentèrent d'annoncer seulement le nom de leurs héros au commencement de leurs romans. Ainsi font les auteurs de la *Chevalerie Ogier*[2], du *Couronnement Looys*[3], d'*Élie de Saint-Gilles*[4], du *Moniage Guillaume*[5], de la *Mort d'Aimeri de Narbonne*[6], de *Beton-*

[1] Entre les poëmes que nous avons mentionnés tout à l'heure et ceux dont nous allons parler, certains débuts forment une sorte de transition et tiennent à la fois des deux systèmes. Tels sont les premiers vers de la *Bataille Loquifer:* « Seignors, oez merveilleuse chanson; — Ja de plus vraie ne chantera nus hom. — Renoart fu lez la mer el sablon; — Ensemble o lui furent li compagnon. » Cf. plus bas (page 375, note 4) le début de *Renaud de Montauban*, etc.

[2] « Oiés, seignor, que Jesu bien vos faice, — Li glorious, li rois esperitables! — Plaist vos oïr canchon de grant barnage : — Ce est d'Ogier le duc de Danemarche, — *Si com ses peres le laissa en ostage, — Li dus Gaufrois od l'aduré corage.* — A Saint-Omer fu l'emperere Kalles... »

[3] « Oez, seignor, que Dex vous soit aidant, — Li glorieus, par son commandement! — Plest vous oïr d'une estoire vaillant, — Bone et cortoise, gentil et avenant?... — *De Looys ne lerrai ne vos chant — Et de Guillaume au cort nés, le vaillant, — Qui tant soffri sor Sarrazine gent...* »

[4] « Or faites pais, signor, que Dieus vous beneïe, — Li glorieus del chiel, li fieus sainte Marie! — Plairoit-il vos oïr trois vers de baronie. — *Certes chou est d'un conte qui fu nés à Saint-Gille.* — Signor, il vesqui tant que la barbe ot florie... »

[5] « Oiés uns vers qui moult font à loer · — *Ch'est de Guillaume*, le marchis à l' cort nés,— Et de Guiborc, la dame o le vis cler. — Qui tint Orenge et Nimes la cité — Et Tortelouse et Porpaillart-sur-mer. — En dant Guillaume ot moult bon avoé. — Ensamble furent cent ans et un esté, — Ains que morust la dame o le vis cler. » (*Moniage Guillaume*, manuscrit de Boulogne.)

[6] « Seignour, oez, qui chanson demandez, — Soiez en pais, et si m'oez conter

net[1], du *Siége de Barbastre*[2] et de la *Prise de Cordres*[3]. Ceux de *Renaud de Montauban*[4] et de *Gui de Bourgogne*[5] sont encore moins explicites. Mais la nécessité d'un sommaire développé se fit de plus en plus sentir : l'auditeur ou plutôt le lecteur voulut être averti de tous les événements dont il aurait à goûter ou à subir le récit. Des résumés vraiment complets se trouvent en tête de la *Chanson d'Antioche*[6], d'*Aspremont*[7], de *Raoul de Cambrai*[8], d'*Orson de Beauvais*[9], de la *Destruction de Rome*[10],

— Comment lez gestes vindrent à decliner, — Les anciennes dont on soloit parler. — *C'est d'Aymeri de Narbonne* le ber — Et de son fils le chetif Aymer... » (*Mort d'Aimeri de Narbonne*, manuscrit de Paris, Bibl. nat. fr. 24369.)

[1] « Plat voz auzir huna rica canso? — Entendet la, si vos plas; escostas la razo — D'un rich duc de Fransa e de l' comte Guio, — De Aurel le joglar et de l'enfan *Beto* — Que en sa junbentut trax trau (*sic*) gran pasio. — Lo duc Bobis d'Antona se sazia en un peyro. » (*Betonnet fils de Beuves d'Hanstonne*, manuscrit Didot.)

[2] « Plest vos oïr chançon bien fete et compassée? — Toute est de vielle hystoire de lonc tems pourpensée; — Moult fet bien a oïr, pieça ne fu contée; — Toute est de la lignie que Diex a tant amée, — *De la gent Aymeri* cui proece adurée. — Ce fu à Penthecouste, une feste honorée : — Li quens fu à Narbonne, sa grant cité fondée; — Sez filz ot departis, chascuns ot sa contrée », etc.

[3] « Or m'escoutés, li grant et li menor, — Bone chançon de la geste francor : — C'est d'*Aymer*, lou hardi corageus — Et de Butor, un païen malartous — Qui prist bataille à dant Guibert lou prout. — En Salerie furent li poigneor », etc.

[4] « Seignor, oiés chançon de grant nobilité : — Toute est de voire estoire sens point de fauseté : — Jamais n'orrés si bonne en trestout vostre aé. — Ce fu à Pentecoste, à un jor honoré », etc.

[5] « Oiez, seignour baroun, Dieus vous croisse bonté; — Si vous commencerai chançon de grant barné, — De Charle l'emperere, le fort roi corouné. — Vint et set anz tous plains acomplis et passez, — Fu li rois en Espaigne... »

[6] Voyez ci-dessous, page 376.

[7] Nous avons traduit ce début un peu plus loin (page 377).

[8] « Oiés chançon de joie et de baudor... — *C'est de Raoul, de Cambrai tint l'onor. — Taillefer fu clamés por sa fieror ; — Cis ot un fil qui fu bon poigneor, — Raoul ot non, molt par avoit vigor; — As fis Herbert fist maint pesant estor, — Mais Berneçons l'ocit puis à dolor...* »

[9] « Seigneur, oez chançon dont li ver sunt bien fait... — *D'Ugon le Barruier e d'Orson de Beauvais. — Hugues fu de Berri... — Et tint quite Beorges... — Et Ors fu nez de France, Clermont tint et Bauvaiz.* = Seignors, oez les vers d'une bone chançon, — *D'Ugon le Barruier et dou bon duc Orson; — Antre Hugon et Orson devindrent compaignon; — Lor foiz s'entredonerent par tel devision — Que l'uns ne faudroit l'autre por nule rien dou mont.* — Voiant mil chevaliers, en la sale Chalon, — Li dus Ours prist molier de molt sade façon. — Adeline la jante ot la pucelle à nom. » Etc., etc.

[10] *Romania*, II, 6. Ce début peut passer pour le type de ces prologues-résumés. Mais nos trouvères ont été plus loin, et ont résumé toute une geste au début d'un seul roman. (Cf. *Garin de Montglane*, Bibl. nat. fr. 24403, f° 1.)

du *Charroi de Nimes*, de la *Prise d'Orange*, de *Beuves d'Hanstonne*, d'*Auberi le Bourgoing*, d'*Anseïs de Carthage*, du *Girard de Roussillon* français[1], etc. Dans un certain nombre de chansons, comme dans l'*Entrée en Espagne*[2], ce sommaire du commencement ne semble point suffisant, et il en existe un ou plusieurs autres dans le corps du roman. Plusieurs de ces résumés renferment, d'ailleurs, de véritables beautés. Écoutez le début de la *Chanson d'Antioche*. Le sujet de ma chanson, s'écrie le poëte :

Exemples tirés de la *Chanson d'Antioche*.

C'est la sainte ville qui est tant à louer, — Où Dieu laissa navrer son corps et n'en faire qu'une plaie, — Où il permit que ce corps fût posé sur la croix et frappé de la lance. — Celui qui sait le nom de cette ville l'appelle Jérusalem..... — Vous allez aujourd'hui entendre parler de Jérusalem — Et de ceux qui allèrent y adorer le saint Sépulcre, — Comment ils rassemblèrent de toutes parts leur armée. — Jamais on n'entendit parler d'un tel pèlerinage. — Il leur fallut pour Dieu endurer mainte peine, — La soif, le chaud, la froidure, la veille, la faim. — Ah! certes, le Seigneur Dieu a bien dû les en récompenser — Et placer leurs âmes dans sa gloire.

L'*Iliade* commence moins fièrement, mais surtout le début de l'*Iliade* produit sur nous une émotion moins profonde et moins vive. Par malheur, notre ancienne poésie ne sut pas se tenir à une telle hauteur. Cepen-

[1] Il est tems desormais d'entrer en ma matiere
Et de vous raconter *comment, par quel maniere*
Girart de Rossillon fut sept ans charbonniers,
Futif de son pays, n'en fut point parsonniers.
Challes, le fils Loys, tout ce ly pourchassa;
Son pays ly tolli et tout hors l'en chassa...
(*Girard de Roussillon* français, Bibl. nat. fr. 15103.)

[2] *L'Entrée en Espagne*, Notice et extraits par L. Gautier (1858, Techener, p. 8 et suiv.). = Le second résumé est au f° 213 du manuscrit de Venise (pp. 35 et 36 de l'ouvrage ci-dessus mentionné). = Il convient d'ajouter que l'on trouve, au milieu de certains poëmes, le résumé complet d'autres chansons. C'est ainsi qu'*Ogier le Danois* est résumé dans *Huon de Bordeaux* (édit. Guessard, pp. 4, 5); c'est ainsi qu'*Aimeri de Narbonne* et le *Couronnement Looys* sont résumés dans le *Siége de Barbastre* (Bibl. nat. fr. 1448, f° 135); etc.

dant les résumés placés en tête de nos romans gardèrent longtemps, avec une heureuse clarté, une certaine dignité qu'on ne peut méconnaître. Voici, comme type, les premiers vers de la *Chanson d'Aspremont :*

et de celle d'*Aspremont*.

Vous plaît-il d'entendre une bonne chanson de prix — Sur Charlemagne, ce riche et puissant roi, — Et sur le duc Naime que Charles aima tant ? — Jamais les Francs n'eurent tel conseiller. — Ce n'est pas lui qui fit tort aux barons. — Oncques ne donna conseil petit ni grand — Pour faire déshonorer les prud'hommes — Ou déshériter les veuves et les petits enfants.... — Je vous dirai d'Eaumont et d'Agolant — Et d'Aspremont où rude fut la bataille, — Et comment le roi y fit Rolland chevalier. — Écoutez-moi dès cet instant : — Car, s'il vous plaît, je vous chante une bonne chanson.

La *moralité* de tout un poëme est quelquefois exprimée dans ses premiers vers.

On le voit, ce début d'*Aspremont* renferme en quelque sorte la moralité de tout le poëme. Ce n'est pas le seul cas où cette moralité occupe les premiers vers, et non les derniers de la chanson[1]. Mais cet élément si noble de notre Épopée dut lui-même disparaître. Quand on en vint à exagérer le culte des généalogies romanesques et à composer de sang-froid toute une suite de poëmes sur les héros d'une même famille de père en fils, il devint nécessaire de placer, en tête d'une chanson, le résumé de la chanson précédente. C'est ainsi que *Gui de Nanteuil* commence par un résumé d'*Aye d'Avignon*. De là deux résumés au commencement du même poëme.

Plus tard, on lit à la même place un résumé de la chanson précédente.

[1] Cf. les débuts d'*Aimeri de Narbonne* et de *Doon de la Roche :* « A cette estore dire me plaist entendre ; — On i puet moult bons exemples aprendre. — Si veul un pou de ma science espandre, — Pour ce que cil si fait trop à reprendre — Qui sait lou sens et ne lou velt aprendre », etc. (*Aimeri de Narbonne.*) = « Seignors, oués chançons courtoise et avenant ; — Vielle est et anciennes, de Doon l'Alemand : — Touz tems servi à court par ces armes pourtant. — De piler, de rober n'ot ung deniers vaillant : — Jà'l assauça tous diz et leva ses serjans, — Les povres chevaliers, les orphelins enfans », etc. (*Doon de la Roche*, ms. du British Museum, Harl.. 4414). Ces deux débuts, également moraux, ne se ressemblent point. Le premier est un type de moralité pédante, et le second, comme dans les premiers vers d'*Aspremont*, de moralité historique et populaire.

Cependant les trouvères étaient emportés sur une pente terrible. D'un côté ils désiraient, pour plaire à des lecteurs de plus en plus difficiles, inventer le plus de nouveautés possible, créer sans cesse de nouveaux faits et composer de nouveaux personnages. Et, d'un autre côté, ils étaient dans la nécessité de justifier historiquement toutes leurs nouveautés : car le public de ce temps-là voulait du nouveau qui fût historique et de l'historique qui fût nouveau. C'est ce qui mit nos poëtes dans l'obligation d'indiquer, au début de leurs chansons, la source à laquelle ils avaient remonté. On sait comment ils se tirèrent d'affaire. Ils proclamèrent, dès les premiers vers de leur œuvre, qu'ils avaient consulté les manuscrits de l'abbaye de Saint-Denis ou d'une autre église non moins vénérable. Le moyen après cela de douter de la vérité de leurs fictions! Le commencement de *Berte aus grans piés* nous peut ici servir d'exemple [1]; il est peut-être le type le plus complet de ces nouveaux débuts :

Les trouvères sont bientôt amenés à indiquer les sources plus ou moins historiques de leurs poëmes :

exemple tiré du roman de *Berte aus grans piés.*

A l'issue d'avril, un temps doux et joli, — Quand on voit poindre les herbelettes et reverdir les prés — Et que les arbrisseaux désirent d'être tout en fleur; — Précisément à ce moment dont je vous parle, — J'étais en la cité de Paris un vendredi — Et, à cause que c'était vendredi, je pris la résolution en mon cœur — D'aller à Saint-Denis pour réclamer la merci de Dieu. — A un moine courtois nommé Savari — Je m'accointai si bien (j'en remercie Dieu) — Qu'il me montra le « Livre aux histoires » où je lus — L'histoire de Berte et de Pepin, — Et comment celui-ci assaillit le lion. — Apprentis jongleurs et méchants écrivains — Qui ont pris cette histoire à droite, à gauche, en cent endroits, — L'ont tellement faussée, que je ne vis jamais chose pareille. — Je restai à Saint-Denis jusqu'au mardi, — Si bien que j'emportai la véritable histoire avec moi. — Je vous dirai donc comment fut Berte en la forêt — Où elle endura et souffrit mainte grosse peine.

[1] Nous avons cité plus haut (page 118) un certain nombre de débuts tout à fait analogues.

— L'histoire est rimée de telle sorte, je vous le promets, — Que les plus mal disposés en seront tout ébahis — Et que les autres en seront tout réjouis.

Mais les trouvères, et les jongleurs leurs compères, ne crurent pas qu'il leur suffisait de citer ainsi leurs autorités historiques. Ils se mirent à crier, jusque sur leurs toits, qu'ils étaient sincères et véridiques autant que le plus sincère et le plus véridique de tous les historiens : ces protestations ne sont que trop nombreuses dans les débuts de nos romans [1]. Ce n'était pas encore assez. Non contents d'avoir fait croire à la profondeur de leur sincérité, ils mirent publiquement en doute celle de tous leurs confrères, les autres trouvères et les autres jongleurs. Ils les dénigrèrent, ils les couvrirent d'injures : « Ce sont d'effrontés menteurs », ne cessèrent-ils de répéter. « Et nous seuls, entendez-le bien, nous possédons la vérité [2]. » Il est bien peu de poëmes, depuis la fin du

[1] « Vieille chançon *voire* volés oïr, — DE GRANT HISTOIRE et de mervelleus pris... » (*Garin le Loherain.*) = « Seignor, *n'a pas de fable* en la nostre chançon, — MAIS PURE VÉRITÉ... » (*Le Chevalier au Cygne.*) = « Seigneur, oiés chançon de grant nobilité : — Toute est de VOIRE HISTOIRE sens point de fauseté. » (*Renaud de Montauban.*) = « CE N'EST PAS FABLE que dire vos volon, — *Ansoiz est voirs atressi com sermon.* (*Amis et Amiles.*) = Canchon de FIERE ESTOIRE pleroit vos à oïr. » (*Aiol et Mirabel.*) = « Plest vous oïr d'*une estoire* vaillant. » (*Couronnemen Looys.*) = « Certe n'est mie d'orgueill ne de folie, — *Ne de mençonge estrete ne emprise*, — Mès de preudomes qui Espaigne conquistrent. — Icil le sevent qui en vont à Saint-Gile, — Qui les ensaignes en ont veü à Bride, — L'escu Guillaume et la targe florie, — Et le Bertran son neveu le nobile. — *Ge ne cuis mie que ja clers m'en desdie, — Ne escripture qu'on ait trové en livre.* » (*La Prise d'Orange.*) = « Moult a esté perdue, peça ne fu oïe ; — *Uns clers l'a retrové* cui Jhesu beneïe ; — Les vers an a escriz, toute l'a restablie. » (*Simon de Pouille.*) = « Oiez, seignor, que Dex vos beneïe, — Li glorioz, li fiz sainte Marie, — Bonne chanson *qui est vielle et antie.* » (*Jourdain de Blaives.*) Nous pourrions multiplier ces exemples. = C'est à cette préoccupation qu'ont toujours eue nos épiques de vouloir passer pour des historiens, c'est à cette prétention singulière qu'il faut rapporter les mots : « *Ce dist la geste... Ce dist le bref* », etc., etc. que nous trouvons si souvent dans le corps de nos romans. Le *bref*, la *geste*, ce ne sont pas les anciennes cantilènes, comme a pu jadis le penser M. Paulin Paris ; mais de prétendues Chroniques qui, le plus souvent, étaient imaginaires et invoquées avec fort peu de sincérité. A tout le moins, ce seraient des Chroniques latines qui reproduisaient, soit d'anciennes chansons de geste, soit de vieilles traditions épiques.

[2] « *Cil novel jougleor* en sont mal escarni. — Por les fables qu'il dient ont tout

XIIe siècle, qui ne soient remplis de ces injures et où la fraternité littéraire ne brille... que par son absence.

Résumé de tout ce qui concerne le début de nos chansons.

Nous aurions voulu, par les lignes qui précèdent, faire très-vivement sentir les modifications successives qu'ont subies les débuts de nos poëmes; nous aurions voulu écrire une histoire complète du premier couplet de nos Chansons de geste. Cette histoire peut se diviser en trois périodes qu'il est utile de bien déterminer. Le procédé le plus ancien, avons-nous dit, c'est l'entrée *in medias res*, c'est le commencement abrupt de *Roland*, d'*Aliscans*, du *Voyage à Jerusalem*. Puis vient, à une époque plus rapprochée de nous, le début au moyen d'un résumé ou même au moyen de deux résumés successifs : tel est le cas de la *Chanson d'Antioche*, d'*Aspremont* et de trente autres poëmes. Enfin, dans une troisième et dernière époque, les poëtes sont amenés à nous indiquer tout d'abord la source historique de leur œuvre. En tout cas, ils protestent fortement devant leurs lecteurs de leur profonde et entière sincérité, et dénigrent énergiquement tous les autres poëtes. Quelquefois même (trop rarement encore pour l'érudition moderne) ils ont l'attention délicate d'inscrire leur nom dans les premiers couplets de leur poëme [1]. Mais remarquez que ce

mis en obli; — La plus veraie estoire ont laisiet et guerpi. » (*Aiol et Mirabel.*) = « Longuement a esté; pieça ne fu oïe : — *Jogleor ne la chantent qu'il ne la sevent mie.* » (*Jehan de Lanson.*) = « *Vilains jugleres* ne sai por quoi se vant — Nul mot an die trusque l'an li comant. » (*Couronnement Looys.*) = « *Cil jougleor* vous en ont dit partie; — Mais il n'en sevent valissant une ailie, — Ains la corrumpent par la grant derverie. » (*Anseïs de Carthage.*) = « *Meilor n'oïstes dire par jougleour.* » (*Auberi le Bourgoing.*) = « *Cil troveour les ont lessiez ester.* » (*Mort d'Aimeri de Narbonne.*) = « Bone chançon pleroit vous à oïr? — Or faites pès et vos traiez vers mi : — De fière geste bien sont les vers assis. — *N'est pas juglerres* qui ne set de cestui. » (*Moniage Guillaume;* ms. fr. 774 de la Bibl. nat.) = « Oiés les vers qui ne sont pas frairin; — *Anc nes troverent Berton ne Angevin.* » (*Foulques de Candie.*) = « Seignor baron, plaist vos à escouteir : — Bone chanchon ki mult se faist à loeir; — *Par jugleor n'orrois meilhor chanter.* » (*Beuves d'Hanstonne*, manuscrit de Venise.) = « Aucuns en ont chanté et s'en sont aasty; — Mais au commenchement il y a moult failly — *Nul ne sevent nommer* celle dont il issy. » (*Enfances Garin de Montglane.*)

[1] C'est ce qui a lieu pour les romans que nous avons énumérés plus haut :

dernier mode appartient généralement à une époque assez avancée, et qu'il n'a rien de primitif : c'est presque de l'érudition[1]. Et, depuis longtemps déjà, le résumé avait quelque chose de savant et n'avait plus rien de naturel. Les vraies épopées sont celles qui commencent comme *Roland*. Le Μῆνιν ἄειδε θεὰ ne serait-il pas une addition savante qui aurait été faite au texte original de l'*Iliade ?*

Les *recommencements* des Chansons de geste. Nombreux exemples.

Après avoir parlé des commencements de nos Chansons, nous estimons qu'il est nécessaire de parler de leurs « recommencements ». Le recommencement est, en effet, l'un des procédés qui caractérisent le plus sûrement notre Épopée nationale, et le lecteur sait déjà que nos vieux romanciers ont toujours l'air de recommencer leurs romans.

Ce sont, tout d'abord, les deuxième, troisième et quatrième couplets qui, en plus d'une chanson, ressemblent singulièrement au premier. La deuxième laisse de nos Épopées mériterait, à ce point de vue, d'être aussi scrupuleusement étudiée que la première. Dans *Foulques de Candie*, qui peut ici servir de type, ce second couplet débute ainsi : « Oiés, seignor, por Dieu si escoutés — Bone chanson, ja de millor n'orès ; — C'est de Tiebaut[2] », etc. Dans les *Quatre Fils Aymon*, même formule : « Or, entendez, pour Dieu le droiturier ; — Glorieuse

Berte aus grans piés, Beuves de Commarcis, Beuves d'Hanstonne, Charlemagne (du XIVe siècle), *la Chevalerie Ogier, la Destruction de Rome, les Enfances Ogier, l'Entrée en Espagne, Foulques de Candie, Garin le Loherain, Girard de Viane, le Moniage Rainoart* et *les Saisnes*.

[1] Cependant certains débuts sentent encore une civilisation plus avancée ; ce sont ceux qui ressemblent à des traités de morale, comme le suivant :

Signeur, or faitez pais, pour Dieu le droyturier.
Drois dist c'on ne doit mie scienche remuchier ;
Mais ceuz qui en son cuer set bien auctorisier
Le sens de coy il puist preudome consilier,
S'il treuve la scienche à bien notefiier,
Honneur en a au monde, et Dieux l'en a plus chier.
Et pour ce VOUS LIRAY la vie d'un guerrier. Etc. (*Hugues Capet.*)

[2] Manuscrit de Boulogne.

canchon vous vouldrai comancier [1]. » Mais le plus étonnant de nos poëmes est ici la *Destruction de Rome*, dont le début est quatre ou cinq fois renouvelé sur des rimes différentes [2]. C'est trop, c'est quatre ou cinq fois trop.

Le « recommencement » n'est pas toujours aussi brutal, et quelques-uns de nos épiques se servent, pour entrer de nouveau en matière, de ces mots commodes que l'on trouve au véritable début de nos plus anciens poëmes : « Ce fut en mai », etc. A vrai dire, c'est là le vrai commencement.

Quand nos trouvères se sont permis des *incidences*, ou, en d'autres termes, quand ils ont naïvement intercalé toute une chanson au beau milieu d'une autre, il va sans dire qu'ils sont obligés de faire quelques vers de recommencement à la fin de leur *incidence*. C'est bien le moins. Mais ces vers, qui sont d'une extraordinaire platitude, semblent plutôt le fait du copiste ou du jongleur : « De Rainoart vous recommenceron — Qui servit Dieu par bone entencion [3]. » Il y avait là, je le veux bien, une véritable nécessité; mais en pourrait-on dire autant de tous ces autres recommencements qui abondent, qui pullulent dans le corps même de toutes nos chansons? Oui, au milieu de nos poëmes, et dans l'instant même où le lecteur s'y attend le moins, le trouvère s'arrête et s'écrie avec une solennité singulière : « Or commence chançon merveillose anforcie, — Ansin com Aymeris recorra sa maisnie. » Et plus loin : « Or commenche chançon, s'il est qui la vos die, — Com Guibert passa l'aigue à la lune serie. » Et plus loin encore :

[1] Manuscrit du British Museum, Bibl. du Roi, 16 G. I.
[2] *Romania*, t. II, pp. 6 et 7. = On peut se demander si les jongleurs chantaient réellement tous ces « recommencements », ou s'ils se bornaient à faire un choix. Il y a doute.
[3] Bibl. nat. fr. 24369, B, f° 30 r°.

« Ci commence chançon de bien enluminée, — Si con li oz d'Espagne fut vencue et matée. » Ces trois exemples sont choisis à dessein dans une seule et même chanson [1]. Mais il en est bien d'autres, et voici que l'auteur du *Moniage Rainoart* s'arrête, lui aussi, pour nous crier au milieu de sa chanson : « Or faites pais et si orrés canter — Com il alerent le message conter — Au roi Tiebaut [2]. » L'auteur de la *Mort d'Aimeri* fait de même : « Or recommence bone chanson nobile [3]. » Celui de *Beuves d'Hanstonne* nous interpelle de la même façon : « Oiez, seigneurs, por Dieu de majesté [4]. » Et celui de *Betonnet* nous adresse le même avis, vers la fin de son poëme : « Qui vol auzir canso, ieu lhen dirai ses par, — De tracio que no fai à celar [5]. » Bref, il n'y a pas un seul de nos poëmes où l'on ne puisse constater vingt fois ce phénomène du recommencement.

Comment l'expliquer?

De l'origine des recommencements.

A l'origine, ce procédé eut sa raison d'être, et fut très-pratique. Les jongleurs (comme nous le verrons ailleurs) voulaient ainsi se ménager la possibilité de chanter devant leur auditoire telle ou telle partie de leurs chansons, et celle-là seulement. C'est dans ce but qu'ils donnaient à cette partie de leur poëme les apparences d'un début d'épopée. Mais, plus tard, ce procédé ingénieux passa, comme tant d'autres, à l'état de formule, et l'on « recommença » sans trop savoir pourquoi. C'est ainsi que les scribes du x[e] siècle copiaient, sans y rien comprendre, les vieux formulaires gallo-romains où il était question de l'enregistrement à la curie.

On ne saurait d'ailleurs le répéter trop souvent : la pause, plus ou moins longue, que faisaient nos jongleurs

[1] *Siége de Barbastre*, Bibl. nat. fr. 1448, f° 113, f° 149, f° 152. — [2] Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 185, f° 176, 177. — [3] Bibl. nat. fr. 24369, f° 23 r°. — [4] Bibl. Vaticane, Regina, 1632, f° 107. — [5] Ms. Didot, f° 187.

après chaque couplet, et la ritournelle de vielle qui séparait ce couplet du précédent, cet intervalle mettait les trouvères dans la nécessité de donner au premier vers de chacune de leurs laisses toutes les allures d'un recommencement. S'il ne nous restait d'un vieux poëme que les premiers vers de tous ses couplets, je ne désespérerais pas d'en reconstruire toute l'affabulation.

Je ne saurais considérer comme un recommencement véritable l'annonce d'une chanson qui se trouve parfois placée à la fin d'un autre poëme, et je ne m'étonne pas de lire, à la fin d'*Orson de Beauvais*, ce vers en apparence étrange : « Or commence chanson de grant chevalerie. » C'est la transition à une seconde chanson; que dis-je? à une deuxième branche de la chanson que le poëte vient d'achever. C'est une « suite au prochain numéro ». Nos jongleurs n'ignoraient pas les petites roueries de la réclame.

De la charpente intérieure de nos Chansons de geste.

C'est ici qu'il convient d'étudier le corps, la charpente intérieure de nos poëmes, après avoir examiné leurs débuts, avant de considérer leurs derniers vers. Ici encore, nous avons à distinguer entre les procédés des différents siècles. Nos Chansons ont commencé par être l'œuvre d'une poésie primitive, spontanée, populaire, et ont fini par être l'œuvre d'une poésie, nous allions dire d'une versification savante, réfléchie, délicate. Lisez un poëme du XIIe et un poëme du XIVe siècle, vous saisirez la différence.

Le procédé des poëtes populaires, c'est le récit naïf, candide, dépouillé de tout artifice. Le procédé de la poésie savante, c'est la formule, c'est l'emploi d'un moule dans lequel on jette uniformément tous les poëmes. Arrêtons-nous quelque temps à considérer chacune de ces deux époques.

Tout d'abord, le poëte épique ne se propose point d'autre but que de raconter, et de raconter certains faits à la vérité desquels il croit profondément. Son ton est celui de l'historien. Il ne se préoccupe pas de l'unité de son œuvre : est-ce que l'historien se préoccupe de l'unité de son récit? Ce récit coule simplement, comme l'eau du fleuve. Mais, hâtons-nous de le remarquer, nos premiers épiques arrivent aisément à l'unité par la belle et puissante simplicité de leur sujet. Nos plus anciennes Chansons ne célèbrent généralement qu'un seul événement, Roncevaux ou Aliscans. C'est plus tard qu'on entreprit de narrer toute une série d'événements plus ou moins compliqués. Et un jour on en viendra, hélas! à raconter toute la vie d'un homme depuis son berceau jusqu'à sa tombe. Dès lors, nulle simplicité dans le sujet, et par conséquent, nulle unité.

Est-il besoin d'ajouter qu'il n'existe en général aucune division matérielle dans nos Chansons de geste ? C'est tout à fait arbitrairement que Génin a partagé son *Roland* en cinq chants : il ne fait pas difficulté de l'avouer. Quant aux différentes chansons qui composent la geste de Guillaume au court nez, il est trop évident que ce sont là autant de poëmes distincts et indépendants, bien qu'ils puissent accidentellement être du même auteur, bien qu'à coup sûr ils soient reliés entre eux par une pensée commune.

Revenons à cette simplicité de nos plus anciens poëmes. La formule ne tient presque aucune place dans ces compositions primitives. Le poëte ouvre ingénument la bouche et fait son récit avec une conviction qui ne sait rien apprêter, avec une innocence qui fait tranquil-

[1] Le *Charlemagne*, de Girart d'Amiens, est divisé en trois livres; mais ce n'est plus là une chanson.= Je ne parle pas du manuscrit de Londres, (British Museum, Bibl. du Roi, 15 E, VI), où l'on trouve mentionnés : « les quatre livres de *Charlemagne* ». Ce sont quatre romans parfaitement distincts.

lement monter les vers depuis le cœur jusqu'aux lèvres. C'est bien là par excellence une poésie spontanée.

Il arrive un temps où la plupart des chansons de geste sont jetées dans le même moule.

Ce beau temps ne devait pas toujours durer : la décadence arriva. Essoufflés pour avoir voulu suivre les caprices de l'opinion et de la mode, les malheureux auteurs de nos Chansons étaient à bout de forces. Ils avaient voulu répondre toujours à l'attente d'un public qui ne cessait de crier : « Du nouveau, du nouveau! » Nous verrons plus tard quel *nouveau* ils créèrent. Mais, pour se faciliter leur tâche, ils en vinrent à fabriquer une sorte d'instrument commode que nous appellerons « le moule épique ». En d'autres termes, diverses par les noms de leurs personnages, par le théâtre et par certaines péripéties de leur action, un grand nombre de Chansons de geste furent d'ailleurs entièrement semblables par leur agencement général, par leur intrigue, par leur charpente. Rien de plus désolant que cette ressemblance servile, et personne n'a le courage de s'intéresser à ces poëmes qui, au lieu de porter chacun un costume original, ont revêtu un uniforme tout pareil. Décidément le mot de « moule épique » peint bien ce que nous voulons dire, et nous le répétons. Il arriva que l'art disparut, et que l'industrie le remplaça dans la composition de nos poëmes. Ce qui distingue l'art de l'industrie, c'est que celle-ci peut reproduire à l'infini le même objet, tandis que l'art est glorieusement variable et ne produit jamais deux objets uniformes.

Description détaillée du moule épique.

Et maintenant quelle est la forme précise de ce moule épique? quel est le canevas ordinaire d'un certain nombre de nos Chansons?

« Sa cort tint Charlemagne à Ais, à sa chapelle » ; ou bien encore : « Un jor tint cort l'Emperere au vis fier » : tel est le commencement de je ne sais combien de poëmes. Après quoi, nos poëtes mettent en scène les

conseillers de Charlemagne, notamment le duc Naime, qui représente la sagesse et qui parle longuement, trop longuement peut-être. On ne délibère d'ailleurs que sur un point : « Faut-il déclarer la guerre aux Sarrasins? » Quand Roland est présent, il brille par sa colère et ne cesse de se retirer dans sa tente, nouvel Achille. Mais tout à coup un grand bruit se fait entendre : dans la salle du Conseil entre terrible, le front haut et l'injure aux lèvres, l'ambassadeur d'un prince musulman ou d'un vassal révolté ; il jette solennellement un défi à Charlemagne et aux barons français. On se jette sur cet insolent, on le veut tuer sur place; mais quelque généreux baron se déclare en sa faveur, et on le laisse aller. Bientôt la guerre s'allume. A la seule peinture de cette guerre sont consacrés les deux tiers du poëme : batailles rangées, embuscades, marches et contre-marches, siéges interminables de villes inexpugnables, grands coups d'épée, ruses militaires, duels féroces, sang répandu par torrents. Mais voici qu'une petite lueur joyeuse éclaire enfin ce théâtre de tant d'horreurs. Cette lumière part du visage de quelque belle princesse sarrasine qui, au milieu de la guerre, s'éprend du plus ardent amour pour quelque beau chevalier chrétien. Ces princesses n'y regardent point de si près : en faveur de leur amant, elles trahissent père, mère, frères, sœurs, religion, patrie. Elles livrent tout pour trouver un mari, et introduisent les chrétiens dans la ville qu'ils assiégeaient en vain depuis tant de mois, depuis tant d'années; les vainqueurs forcent les Musulmans à se faire baptiser ; ceux qui ne se rendent point à cette éloquence singulièrement persuasive ont immédiatement la tête « séparée du bu ». Ainsi se terminent vingt ou trente poëmes chevaleresques, et voilà ce que nous appelons « le moule épique ».

Leçon d'un vieux trouvère à un jeune poëte.

Mais, pour faire mieux saisir notre idée, pour faire plus intimement comprendre ce qu'était ce moule épique, supposons, par une hypothèse des plus simples et des plus probables, que nous assistions à une leçon donnée vers la fin du XIIIe siècle, vers le commencement du XIVe, par un vieux poëte à un jeune romancier. Voici sans doute ce que devait dire le maître à l'élève : « Vous me demandez des conseils pour la composition d'un nouveau poëme. Nous en avons déjà beaucoup, et qui ne réussissent plus guère; mais qu'importe, si c'est votre plaisir? Rien n'est plus aisé, d'ailleurs, que de faire une ou plusieurs chansons de geste : tout se réduit à quelques procédés, à quelques formules que je vais rapidement vous faire connaître. Commencez, dès vos premiers vers, par protester de votre absolue sincérité et de la parfaite authenticité de votre récit. Citez vos sources hardiment : n'oubliez pas de mentionner l'abbaye où vous avez trouvé le précieux manuscrit qui servira de base à votre narration poétique. Seulement on a beaucoup abusé de l'abbaye de Saint-Denis : trouvez-en quelque autre. Cela fait, et après avoir dit le plus de mal possible de vos confrères les jongleurs, entamez vivement votre poëme. Il y a deux ou trois débuts entre lesquels vous avez à faire votre choix ; je vous conseillerai le récit d'une cour plénière tenue par Charlemagne : c'est ainsi que débutent de fort bonnes chansons, telles que *Roland*, *Renaud de Montauban*, la *Chevalerie Ogier*, *Aspremont*, l'*Entrée en Espagne*, et même un peu le *Voyage à Jerusalem*. Il n'y a pas d'inconvénient à ce que vous fassiez intervenir dans cette cour plénière un ambassadeur des païens, qui soit prodigieusement insolent, comme Balant dans *Aspremont*, ou bien subtil et rusé comme Blancandrin dans *Roland*. Bref, la guerre avec les Sarrasins va commencer, terrible, et le seul récit de cette guerre peut

suffire à remplir dix mille vers de votre roman : car vous ne pouvez réellement faire moins de dix mille vers, et encore est-ce bien modeste. Nous avons un grand nombre de chansons qui ne renferment pas autre chose que la narration détaillée d'une campagne contre les Sarrasins et de la prise d'une de leurs villes. On ne se lasse guère de cette éternelle narration. Voyez plutôt la *Prise d'Orange*, le *Siége de Narbonne*, la *Prise de Cordres;* voilà des noms significatifs. Qu'est-ce encore qu'*Antioche* et *Jérusalem?* Vous me direz que ces deux poëmes ont le tort d'être historiques : j'en conviens. Mais on ne peut faire le même reproche à *Foulques de Candie*, à *Guibert d'Andrenas*, à *Aimeri de Narbonne*, à *Acquin*, aux *Enfances Vivien*, à l'*Entrée en Espagne*, à *Gui de Bourgogne*, à *Anseïs de Carthage*, etc. Eh bien! tous ces poëmes sont uniquement ou presque uniquement consacrés au récit de l'assaut et de la prise d'une seule ville. Quelquefois le trouvère se permet d'emporter plusieurs villes dans un seul poëme : c'est beaucoup. Vous pouvez vous borner à prendre Rome, par exemple, qu'on a déjà assiégée bien des fois dans nos chansons : lisez plutôt le *Couronnement Looys*, *Mainet*, la *Destruction de Rome*, *Ogier le Danois*, *Aspremont*. Mais vous m'arrêtez : « Il me faut un héros, dites-vous, un héros jeune, courageux, et même un peu aventureux, qui prête son nom à mon poëme et le rende populaire. » Vous avez raison : choisissez donc parmi les fils, les petits-fils, les neveux ou les petits-neveux des héros de nos anciens poëmes ; leurs familles sont si nombreuses, qu'il serait vraiment surprenant de n'y pas rencontrer le chevalier dont vous avez besoin. Au pis aller, faites comme l'auteur d'*Anseïs de Carthage :* fabriquez-en un. Mais rappelez-vous que votre héros doit être très-malheureux, tout au moins durant les cinq mille premiers vers de votre

poëme. On ne s'est pas encore lassé des héros qui naissent au milieu des bois, dans une heure d'angoisse, pendant que leur mère est poursuivie par des traîtres dont on entend les pas terribles. Vous rappelez-vous ce pauvre Aiol, que sa mère Avisse enfante dans une forêt? Et ce non moins infortuné Garin de Montglane, que sa mère Flore, femme du duc Savari d'Aquitaine, met au monde dans la chaumière d'un paysan? Et cette lamentable victime d'une odieuse trahison, la belle Parise, qui donne le jour à son fils Huguet dans l'exil, dans la frayeur, dans les larmes? et ce fils lui est enlevé, lui est volé le même jour! Qu'est-il besoin d'aller si loin? Vous avez lu les *Enfances Roland :* souvenez-vous de Milon le sénéchal et de Berte qui s'enfuient devant la colère de Charles, et du petit Roland qui naît près d'Imola d'une mère tremblante et éplorée. Voilà des modèles qu'il faut suivre. Quoi qu'il en soit, votre héros est né; il est malheureux, c'est entendu. L'instant est venu de le lancer dans les aventures : vos prédécesseurs, en autant de poëmes célèbres, n'ont pas craint d'abandonner ainsi à eux-mêmes Ogier et Aiol, Auberi le Bourgoing et le petit Rollandin, Maugis d'Aigremont, et ce Vivien qui doit être un jour aumachour de Monbranc, et cet autre Vivien, neveu de Guillaume au court nez, et Floovant, et le petit Doolin de Mayence, et Beuves d'Hanstonne, et Philippe fils de Charles le Chauve, et tant d'autres. Mais surtout n'oubliez pas de placer un traître auprès de lui : les traîtres ont des noms qui leur sont particulièrement réservés : appelez le vôtre Macaire, comme dans *Aiol* et dans la *Reine Sibille;* ou Hardré, comme dans *Parise la Duchesse*, *Gui de Nanteuil* et les *Lorrains;* ou Alori, comme dans *Jehan de Lanson* et *Parise;* ou Fromont, comme dans *Garin le Loherain* et *Jourdain de Blaives*. Je pourrais encore vous citer Thibaut d'As-

premont dans *Gaidon*, Driamadan dans *Garin de Montglane*, Amauri, Gérard et Gibouart dans *Huon de Bordeaux*, Hervieu dans *Gui de Nanteuil*, Pinabel et Béranger dans *Parise la Duchesse*, Landri et Rainfroi dans les *Enfances Charlemagne*. Je ne parle pas de Ganelon, qui est aussi connu que Judas. D'ailleurs, et quel que soit leur nom, tous ces traîtres se ressemblent : ils ont les mêmes yeux horribles, se servent des mêmes poisons, dressent les mêmes embuscades, et finissent toujours par mourir très-misérablement. Il est une autre famille d'ennemis que vous pourrez fort agréablement opposer aux entreprises généreuses de votre héros : ce sont les femmes. Il est assez admis que, dans nos chansons, leur amour est agressif: elles vont très-volontiers se jeter, pendant la nuit, dans le lit des chevaliers endormis : c'est ce que fait Bélissent dans *Amis et Amiles;* c'est ce que se permettent également les nièces de Lambert d'Oridon à l'égard d'Auberi, et Garin de Montglane ne se soustrait pas moins difficilement aux poursuites sauvages de l'impératrice, femme de Charlemagne. Mais je suppose votre héros échappé à ces dangereuses étreintes : croyez-moi ; il est temps de le ramener enfin dans le camp de l'armée chrétienne. Voici précisément qu'une grande bataille va commencer, voici qu'un géant païen sort des rangs de l'armée ennemie : c'est Ferragus dans l'*Entrée en Espagne* et dans *Floovant*, c'est Goliath dans *Jourdain de Blaives*, c'est Bréhus à la fin d'*Ogier le Danois*, c'est Otinel dans le poëme de ce nom, c'est Loquifer dans la geste de Guillaume ; et je ne parle pas des six autres géants qui sont terrassés par Rainouart, et qui portent cependant de mémorables noms : Borel, Agrapart, Haucebier, Crucados, Malegrape et Baldus. Vous avez là de quoi choisir, et je ne vous plains pas. Cependant il faut à votre héros un allié digne

de lui : si vous consentez à suivre mon conseil, vous choisirez cet allié, non pas parmi les gentilshommes, mais parmi les vavasseurs et les vilains; vous plairez par là à vos auditoires des villes et des campagnes, et vous humilierez un peu l'orgueil de ces nobles qui, parfois, vous payent si mal. C'est ce qu'ont fait les auteurs de *Gaufrey*, de la *Reine Sibille*, de *Gaidon* et de toute la geste de Guillaume d'Orange : ils ont créé les personnages fort intéressants de Robastre, Varocher, Gautier le vavasseur et Rainouart au Tinel. Ici vous placerez de très-longues descriptions de batailles : quarante, cinquante couplets, que dis-je? cent couplets ne sont pas de trop. Néanmoins, comme vous m'en faites l'observation, il est temps d'en finir, et c'est principalement le dénoûment qui vous embarrasse. Ayez le soin de donner à l'émir des Sarrasins que vous opposez à l'armée des Français et que vous peignez sous les plus noires couleurs, ayez soin de lui donner une fille fort belle, très-aimable, et qui se soucie autant de son père que « d'une aillie » ou « d'une pomme pelée », comme disent nos poëtes. Cette belle fille doit se laisser consumer du plus brûlant de tous les amours pour un chevalier chrétien, qui précisément sera votre héros. Elle est tellement, tellement amoureuse, que presque toujours elle trahit son père, son pays, sa religion, pour tomber dans les bras de son amant; par là finit la guerre, et finit aussi votre poëme. Vous êtes libre de raconter les noces; cela fait deux couplets de plus. Ainsi ont procédé presque tous vos devanciers : qui ne connaît les aventures de Doon de Mayence avec la belle Flandrine, d'Esclarmonde avec Huon de Bordeaux, de Foulques de Candie avec Anfelise, de Floripas avec Gui de Bourgogne dans le roman de *Fierabras*, de Renier avec Idoine, fille de l'émir de Venise, de Malatrie avec Gérard de Commarcis, de

Guillaume Fierebrace avec cette Orable qui plus tard s'appellera Guibourc, de Guibert d'Andrenas avec Augalete, etc., etc.? Voilà, voilà un dénoûment qui sera toujours à la mode. Ne vous donnez pas tant de peine pour trouver de nouvelles péripéties et un dénoûment nouveau. Imitez, imitez vos vieux maîtres, et terminez votre poëme en priant Dieu de bénir vos auditeurs. »

Et voilà, encore un coup, ce que nous appelons « le moule épique ».

D'ailleurs ce procédé n'est point particulier à nos romans carlovingiens. Dans les derniers romans de la Table ronde, on s'est servi, hélas! d'un moule aussi déplorablement uniforme. Qui ne les connaît, ces romans d'aventures, pâles imitations du *Parceval?* Le roi Artus, monarque niais et mécanique, tient toujours une cour à Caerléon : un chevalier inconnu, couvert d'armes noires, se présente devant les héros de la Table ronde qui dînent perpétuellement avec un appétit joyeux et qui rient, la bouche pleine, des bonnes plaisanteries de Queux. L'inconnu défie les chevaliers d'Artus : combat singulier qui se termine à l'avantage du nouveau venu, et le plus souvent au grand désavantage du pauvre Queux. Puis, le vainqueur se met en route, véritable chevalier errant. Il court d'aventures en aventures, et ces aventures s'enchevêtrent inextricablement les unes dans les autres : ce sont de belles demoiselles qui sont délivrées, des châteaux inconnus qui se présentent, des monstres qui expirent, des cavernes magiques qui se découvrent, des fruits mystérieux qui confèrent de merveilleuses puissances. Quels que soient l'attrait et le mérite de quelques-uns de ces poëmes, et notamment de ceux de Chrétien de Troyes, le seul souvenir de cette ennuyeuse uniformité nous induit en bâillement.

Ce qu'il y a de certain, c'est que cet usage perpétuel

d'un moule uniforme, c'est que ce culte de la formule est le propre des littératures en décadence. Il faut avoir horreur de ces prétendus poëtes qui, sur leur table, ont un choix plus ou moins sortable de canevas tout faits ou un recueil de bonnes expressions; qui, au lieu de raconter avec feu des vérités, alignent de sang-froid je ne sais quels mensonges ridicules, dans un ordre qu'ils n'ont même pas le mérite de créer eux-mêmes. Tel est le cas de ces écrivains médiocres et plats qui furent les auteurs de nos dernières Chansons de geste.

Les petits « clichés » de l'épopée française.

Cependant nous n'avons encore parlé de la « formule » que dans ses rapports avec l'idée générale, avec le plan, avec la charpente de nos Chansons. Mais ses invasions, mais ses triomphes ne se sont pas arrêtés là, et elle a été victorieuse, hélas! jusque dans chaque couplet, jusque dans chaque vers de nos vieux poëmes. Il ne serait pas impossible de réduire les procédés littéraires de nos Épopées à un certain nombre de formules et (passez-moi le mot) de clichés. Et cela dès le XIIe siècle à tout le moins : comme les décadences commencent de bonne heure! Je me suis livré fort attentivement à l'étude de ces formules ou de ces clichés épiques, et je me crois autorisé à les diviser en quelques familles ou groupes qu'il est fort aisé de caractériser. Je ne prétends pas, d'ailleurs, que ma classification soit complète; mais les types principaux y sont représentés, et cela peut suffire.

Premier cliché épique : c'est celui du commencement de nos Chansons, c'est le « *Seignors, oés, que Diex vos beneïe* », dont nous avons eu l'occasion d'entretenir si longtemps notre lecteur. On le connaît. Appel au silence et à l'attention des auditeurs, dénigrement de ses confrères et de ses devanciers, bouffées d'encens que le poëte s'administre à lui-même, authenticité présumée

d'un récit qui est puisé aux meilleures sources. Il y a là de quoi remplir vingt beaux vers. Et nos poëtes ont parfois été jusqu'à quarante.

Second cliché : c'est le « *Ce fut en mai* » que vous connaissez encore. Motif à pastorale. Description de printemps, description peu complexe : des fleurs qui brillent et des oiseaux qui chantent.

Troisième cliché : c'est le « cliché du témoignage ». Le poëte prend à témoin de la vérité de son récit tantôt les hommes, tantôt les choses. Or, les choses, ce sont les vieilles chroniques conservées parmi les reliquaires, dans les trésors des abbayes ; et les hommes, ce sont, par exemple, les pèlerins qui visitent tel ou tel sanctuaire célèbre : « *Car plusors genz à tesmoing en traions.—Li pelerin qui à Saint-Jaique vont — Le sevent bien...* »

Quatrième cliché : c'est celui de la prière. Toutes les prières de nos Chansons sont à peu près conçues sur le même plan. On y fait tout d'abord une récapitulation plus ou moins sommaire de tout le Credo et des principaux miracles de l'Ancien ou du Nouveau Testament ; puis, on s'écrie : « *Si voirement que nos ice creons* » ou : « *Si com c'est voirs, biaus peres rois puissans, — Et com ge l'croi* », et l'on termine fort rapidement en exposant l'objet précis de sa demande. Un vers ou deux suffisent à ce dernier objet ; mais le Credo remplit une ou deux pages[1].

Cinquième cliché : c'est le cliché prophétique. Le poëte, usant d'un droit que tous les poëtes ont légitimement exercé, plonge hardiment son regard dans l'avenir, et dénonce à son auditoire toutes les conséquences de telle ou telle mort, de telle ou telle victoire, de telle ou telle défaite : « *Hé Diex! si en fu puis tante lerme plorée*

[1] Nous avons ailleurs développé cette théorie de la prière épique : (*L'idée religieuse dans la poésie épique du moyen âge* (Paris, 1867, in-8°).

— Et tante targe effreinte, tante brogne fausée, — Et tant pié, et tant poing, tante teste coupée, — Tante alme de païens fors de son cors jettée[1] *!* » Telle est la forme consacrée, et c'est à peine si nos poëtes y changent çà et là quelques mots sans importance. La prophétie, elle aussi, s'est figée en formule.

Il ne faudrait pas confondre la prophétie épique, qui est toujours vague, avec l'annonce plus ou moins claire des événements précis que doit raconter le poëte : « *Clargis s'en fuit; quar Diex le delivra; — Puis, ot baptesme et as noz moult aida,* — SI COM L'ESTOIRE *après le contera*[2]. » Tel est notre sixième cliché, et ce n'est peut-être pas le moins commun.

« *Là veïssiez si grant dulur de gent,—Tant hume mort e naffret e sanglent*[3] », etc. C'est le sixième cliché, c'est le cliché descriptif. Il est des plus usuels. Le *là veïssiez* et ses équivalents ne se comptent pas. Nous ne saurions nous en plaindre : cette formule est à peu près vivante, et rien n'est plus rare que la vie dans une formule.

En voici une autre qui est plus fréquente encore : c'est le « cliché de transition ». Quand nos épiques ont fini de nous parler d'un de leurs héros et qu'ils veulent en introduire ou en ramener un autre, ils ne manquent jamais de nous dire très-candidement et sans y mettre aucune malice : « OR LAIRONS CI *du bon oste Guimant;* — SI VOS DIRONS *d'Auberi le vaillant*[4]. » Retenez bien l'*Or lairons ci* et le *Si vos dirons :* ils sont typiques[5]. Et voilà nos huitième et neuvième clichés.

[1] *Destruction de Rome*, vers 33 et 55. — [2] *Siége de Narbonne*, Bibl. nat. fr. 24369, A, f° 74 v°. — [3] *Chanson de Roland*, vers 1622 et ss. — [4] *Auberi le Bourgoing*, édit. Tobler, p. 37, vers 9 et 10.

[5] Cf. les vers suivants : « CI ENDROIT VOUS LAIRONS du roi de Saint-Denis — Et d'Emeri lou comte et de tos ses amis. — CI APRÈS VOUS DIRONS de l'amiral persis », etc. (*Siége de Barbastre*, Bibl nat. fr. 4448, f° 160 r°.) = « Oï avez des enfans Aimeri, — Du roi Guibert, etc... — D'EULS VOUS LAIRONS une petitet ici. » (*Guibert d'Andrenas*, Bibl. nat. fr. 24369.) = « OR VOUS LAIRONS de

Le dixième et dernier consiste dans cette incessante et monotone citation de proverbes qui est un des caractères les plus curieux de notre épopée. Nos poëtes s'adressaient le plus souvent à des auditoires aristocratiques; mais ils étaient sortis du peuple, mais ils connaissaient tous les proverbes qui circulaient parmi le peuple. Même ils les aimaient, et prenaient visiblement plaisir à les citer. Toutefois, ils avaient besoin de certaines précautions pour imposer ces citations triviales aux seigneurs qui les écoutaient. Les proverbes passaient pour être alors l'apanage des roturiers, des vilains : les nobles n'en eussent point sali leurs lèvres. De là ces mots : *Oï avez* et *Com li vilains le dit en reprovier*, qui précèdent si souvent la citation d'un proverbe. Mais d'ailleurs les amateurs de parémiologie trouveront ici une abondante récolte [1]. Quand donc publiera-t-on un « Recueil de proverbes d'après les Chansons de geste »?

Des derniers vers de nos Chansons de geste.

Il ne nous reste plus qu'à parler des derniers vers de nos romans.

Les trouvères pouvaient terminer et ont réellement terminé leurs chansons de trois façons principales. De même que certains romanciers entraient brusquement *in medias res;* de même certaines chansons, s'il est per-

dame Orable ester; — SI VOUS VOUDRAIS d'Aimeri RACONTER. » (Bibl. nat. fr. 24369, avant le *Departement des enfans Aimeri* et après les *Enfances Guillaume.*) Etc., etc. = A vrai dire, ces deux clichés sont inséparables et n'en forment qu'un seul.

[1] « Car li vilains le dit en reprovier : — Ne fu pas fols cil qui dona premiers. » (*Aspremont*, édit. Guessard, p. 2, v. 22, 23.) = « Et li vilains le reproche toudis : — Li fiz au chat doit bien prendre souris. » (*Ibid.*, p. 9.) = « Li vilains dist en reprovier pieça : — S'il est qui fuie, bien est qui chacera. » (*Ibid.*, p. 10.) = « Oï avés, et ce est vérité : — Que li hons povres si est en grant vilté. » (*Girard de Viane*, édit. Tarbé, p. 13.) = « Seignor bairon, assés l'avés oï, — Puis que hons est mors et il est enfoïs, — C'est une chose tantost mise en obli. » (*Ibid.*, p. 16.) = « Oï l'ai dire et ce est verités : — Puis que lerre est des forches rachetés, — Ja puis ses sires nen iert de lui amés. » (*Ibid.*, p. 27.). Etc., etc. = D'autres poëtes citent les proverbes sans les accompagner d'aucune formule, et il y aura plus tard des romanciers de bonne volonté qui placeront un proverbe à la fin de toutes leurs laisses en prose.

I PART. LIVR. II. CHAP IX.

Quelques-unes se terminent *ex abrupto* : exemple tiré de la *Chanson de Roland*.

mis de parler ainsi, se terminaient *ex abrupto*. Entendez cette magnifique péroraison du *Roland*. L'ange Gabriel vient d'apparaître à Charlemagne et lui a ordonné de partir sans retard en Syrie : « Deus, dist li reis, si penuse est ma vie. — Pluret des oilz, sa barbe blanche tiret. » Croirait-on jamais que c'est là la fin d'un grand poëme, et ces derniers vers ne ressemblent-ils pas à ces dernières notes des mélodies de Félicien David laissant l'auditeur dans une attente qui n'a rien de douloureux [1]?

A la fin d'autres romans, on annonce le roman suivant.

Une autre finale, assez usitée dans nos chansons de geste, consiste dans l'annonce de la chanson suivante. C'est ainsi qu'à la fin de *Girard de Viane*, l'auteur annonce ou fait annoncer par le jongleur la chanson d'*Aimeri de Narbonne* : « Dou fil Ernaut si après vos diron : — C'est d'Aimeri ke tant par fu prudon, — Le seigneur de Narbone. » C'est ainsi qu'à la fin de l'*Entrée en Espagne* on fait très-clairement allusion à la *Prise de Pampelune*. C'est encore ainsi qu'à la fin d'*Aye d'Avignon* on prépare visiblement *Gui de Nanteuil*, et la *Bataille Loquifer* à la fin d'*Aliscans*. Un fait analogue peut se constater à la fin de la *Mort d'Aimeri*, de *Guibert d'Andrenas* et de plusieurs autres chansons de ce cycle de Guillaume où tous les romans semblent ne former qu'un seul et même poëme. Il ne serait pas d'ailleurs impossible (et nous l'avons déjà donné à entendre) que ces annonces eussent été quelquefois l'œuvre des copistes, lesquels étaient toujours désireux de relier dans un certain ordre les différentes chansons d'un même manuscrit.

Beaucoup de romans, enfin, se terminent sur une

[1] La fin de *Foulques de Candie* mérite d'être citée, et cette chanson s'achève sur une note mélancolique qui n'est pas commune. Il s'agit de Guillaume d'Orange : « Il et Guibourc sa fame bone vie menerent; — Damedeu et sa mere de tot lor cuer amerent. — Cent ans et un esté ensemble demourerent. — Après, si vint la mort qui tost les dessevrerent : — Si fait-ele les autres. » (Ms. de Boulogne.) On voit quelle solennité le petit vers de six syllabes communique à toutes ces finales.

note chrétienne. Le trouvère demande à ses auditeurs de vouloir bien prier pour lui[1]. Plus souvent encore le poëte met sur les lèvres du jongleur une prière touchante pour ces mêmes auditeurs, qui quelquefois (il faut tout dire) avaient bien mérité cette commisération finale. Le jongleur, du reste, ne s'oubliait jamais[2].

Enfin, un certain nombre de nos poëmes se terminent par une prière du trouvère ou du jongleur.

CHAPITRE X

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE. — CE QUE C'EST QU'UNE GESTE. — LES GÉNÉALOGIES ROMANESQUES. — CLASSIFICATION GÉNÉRALE DES ÉPOPÉES FRANÇAISES

Dans l'étude analytique que nous consacrons ici aux Chansons de geste, nous suivons un ordre logique. Nous partons (comme nous l'avons fait observer) de leurs caractères les plus extérieurs pour arriver à leurs carac-

[1] « Seignor, franc chevalier, la chançons est finée.— *Diex garisse celui qui le vous a chantée,* — Et vous soiés tuit sauf, qui l'avés escoutée. (*Gui de Bourgogne.*) = « Seignor, vos qui avez la cançon escoutée, — Cil vous mande et requiert *qui ceste ouevre a trovée — Que deproiés le Roi* qui fist ciel et rousée — Et la sainte pucielc qui sans pecié fu née — Ke de tous [les] meffais dont s'arme ert encombrée — Li face vrai pardon quand de l' cors ert sevrée. — Amen, cascuns en die : ma cançons est finée. » (*Enfances Godefroi.*) = « *Or proions Dieu* qu'il nous face pardon, — Si come il fist Guillaume le baron. — Amen en die cascuns à cler ton. » (*Moniage Guillaume,* ms. de Boulogne.) = « Cil Dame dex qui onques ne menti — Nus doinst trestous venir à sa merci. » (*Auberi le Bourgoing.*) = « E Deo vos benéie qe sofri pasion. » (*Macaire.*) = « Sachiez que chi endroit est la canchon finée : — Dex vous garisse tous qui l'avez escoutée, — Par si que moi n'oublit qui la vous ai chantée. » (*Gui de Nanteuil.*) = « Que Dex vous lest tés oeuvres demener — Qu'en Paradis vous meche reposer — Et moi aveuc ki le vous ai canté. » (*Huon de Bordeaux.*)

[2] A la fin de certaines chansons, le titre de tout le poëme est assez nettement

tères les plus intimes, de la circonférence pour arriver au centre. Nous avons, d'abord, ouvert curieusement les manuscrits où ces poëmes nous ont été conservés; nous avons ensuite étudié leur texte, leur langue et leur versification, mais sans nous préoccuper aucunement de leur sujet, et nous venons enfin de sonder les secrets de leur agencement littéraire. Mais voici que le moment est venu de les lire *in extenso* et de nouer connaissance avec leurs personnages.

La geste, c'est la famille héroïque.

Il est de notoriété qu'un certain nombre de ces personnages épiques, unis entre eux par les liens du sang, forment ce que l'on appelait une *geste*. « La geste », a pu dire un érudit moderne, « c'est la famille héroïque. » Et un autre savant a ajouté, en accentuant plus vivement encore l'expression de la même pensée : « Le mot *geste* usurpe ordinairement, chez nos premiers poëtes, le sens de race ou famille. » Les textes, d'ailleurs, ne manquent pas pour appuyer une opinion qui est aujourd'hui celle de presque tous les érudits.

Dans la *Chanson de Roland* on lit ce vers[1] : « *Deus me cunfundet se la geste en dement.* » Et dans un des remaniements de ce beau poëme, nous trouvons cet autre vers : « *Grans fu la perde de la* GESTE *Turpin.* » Enfin, le début de *Garin de Montglane* nous offre, jusqu'à trois reprises, le mot *geste* employé dans le même sens[2]. Ces trois poëmes appartiennent, remarquons-le, à trois époques différentes de l'histoire de nos vieux poëmes.

indiqué ; telle est l'*Entrée en Espagne :* « Et comme Nicolais à rimer l'a complue, — De l'*Entrée en Spagne* qui tant ert escondue... » (Manuscrit de Venise, fr. XXI, f° 301 v°.) = Nous ne parlons ici que pour mémoire des petites facéties que les scribes se permettaient parfois à la fin de nos chansons : « *Ci faut li romans de Renaut — Qui bons est et maint bon denier vaut.* » (British Museum, ms. Douce, 121.) = Le scribe, enfin, tout comme le jongleur, demande parfois que l'on prie pour lui : « Priés por celui que che livre escrit. » (*Beuves d'Hanstonne*, ms. de Turin.)

[1] Couplet 61, vers 6.

[2] « Oï avés conter de *Bernart de Braibant* — Et d'*Ernaut de Beaulande*,

I PART. LIVR. II. CHAP. X.

Et nous pourrions multiplier ces exemples.

Concluons seulement que le mot « geste », depuis la *Chanson de Roland* jusqu'aux derniers poëmes chevaleresques, depuis le XI[e] siècle jusqu'à la seconde moitié du XIV[e], a revêtu le sens de *race* ou de *famille*. Telle est la première proposition que nous voulions démontrer.

Toutefois, ce sens n'est pas le seul, et ce n'est pas le premier qu'ait reçu le mot dont nous parlons. Le sens primitif, c'est évidemment celui du mot latin *gesta*[1], « chroniques, annales ». La *Chanson de Roland* présente ce sens à côté de l'autre : « *Ci falt* LA GESTE *que Turoldus declinet.* — *Ço dit* LA GESTE *e cil ki el camp fu.* — EN PLUSEURS GESTES *d elui sont granz honurs.* » Tel est le seul sens que *gesta*, croyons-nous, ait présenté en provençal. « LA GESTA DIS qu'el temps antic », lit-on dans la Vie de saint Honorat, et Raynouard cite d'autres exemples empruntés à Guillaume de Tudela et au poëme connu sous le titre de *Palaytz de Savieza*. En Espagne, le sens est le même. « *Aqui s' conpieza* LA GESTA *de mio Cid* », tel est le vers[2] qu'un scholiaste anonyme a intercalé au

Toutefois, ce sens n'est pas le plus ancien. *Geste* a d'abord signifié *annales*, *chroniques*.

d'*Aimeri* son enfant, — De *Girart de Viane* à l'orgoillox samblant — Et de *Renier de Gennes* que Diex parama tant, — Ki fu pere *Olivier* le compaignon Rolant; — De Guillaume, de Fouke et du preu Viviant — ET DE LA FIERE GESTE dont cantent li auquant. » (*Garin de Montglane*, Bibl. nat. fr. 24403, f° 1.) = « Jà savés dont il fu (Garin) et dont et de quel gent — Et qui fut cele dame dont furent li enfant — QUE ON APELE GESTE très le comencement — El roiaume de France. » (*Id.*, *ibid.*) = « *Garins* fu li premiers, bien le puis afichier, — Dont issirent li hoir et li bon chevalier — Qui si firent païens fors de France cachier, — Que as mons de Mongeai n'oserent repairier; — Car *Reniers fu ses fiz* qui fu *pere Olivier*, — Et *Ernaus de Beaulande* qui tant ot le vis fier — *Qui fu pere Aimeri* le nobile guerrier — Et *d'Aimeri issi Guillaume* o le cuer fier — Qui puis conquist Orenge, s'ot Guibor à moillier; — Trois fis ot Aimeris qui tot furent princier; — Moult ama Diex LA GESTE, bien le puis tesmoignier. » (*Ibid.*, f° 2.)

[1] *Gesta*, *gestæ*, mot féminin de la décadence, formé comme tant d'autres à côté de l'ancien mot *gestum* et, pour mieux parler, du pluriel neutre *gesta*. En des vers qui, de bonne heure, ont été joints à la *Vie de Charlemagne* par Eginhard, on lit : « *Hanc* prudens *gestam* noris tu scribere, lector, — Einhardum, magni magnificum Caroli. »

[2] Vers 1093 de l'édition Damas-Hinard (1858, p. 76).

milieu du Poëme du Cid. Et voilà notre seconde proposition non moins clairement démontrée que la première : « Si le mot *geste* a signifié race ou famille, il a signifié aussi, il a signifié d'abord annales ou chroniques. »

Et maintenant, comment du premier sens est-on passé au second? Par une extension qui est facile à comprendre. Nous avons exposé plus haut la formation des cycles épiques. Un certain nombre de poëtes firent cercle autour d'une même famille héroïque, et s'occupèrent uniquement à chanter ses exploits. Leurs poëmes furent les annales, ils furent *la geste* de ces familles héroïques. Le peuple, qui abrége volontiers les formes du langage, au lieu de dire de ces familles « qu'elles formaient le sujet de la geste ou de l'histoire poétique », les appela elles-mêmes du nom de *geste* sans autre mot explicatif. On pourrait citer plus d'un exemple d'extensions moins naturelles et d'ellipses moins vraisemblables.

Qu'on ne s'étonne pas, d'ailleurs, de nous voir attacher tant d'importance aux deux sens de ce vocable. Ces deux sens, en réalité, correspondent à deux périodes bien distinctes de l'histoire de nos chansons nationales. Tant que le mot *geste* signifia uniquement « annales, chroniques », notre poésie épique fut naturelle, spontanée, vivante. Et l'on peut dire, au contraire, que le premier commencement de sa décadence remonte à l'instant où ce même mot signifia universellement « famille héroïque ».

Les premiers cycles ont pour centre, non pas une famille, mais un seul héros ou un seul événement mémorable.

Aux premiers temps de l'Épopée française, les poëtes cycliques faisaient cercle non pas autour d'une famille, mais autour d'un événement ou d'un héros célèbre. Ils s'attroupaient, par exemple, autour de Roland, de Renaud et de Guillaume d'Orange, autour d'Aliscans et de Roncevaux. C'est le procédé primitif, populaire. La préoccupation généalogique n'existe pas encore,

et l'on ne songe guère à se demander, à la vue de tel ou tel chevalier : « Quel est son père, et quel est le père de son père? » Mais, comme une même famille se trouvait fort souvent mêlée aux mêmes faits, on en vint bientôt, et presque sans le vouloir, à se grouper autour d'une famille quand on pensait faire cercle autour d'un événement. C'est ainsi, par exemple, que nos poëtes ne purent jamais séparer Charlemagne de son neveu Roland, ni d'Olivier, ni d'Aude, ni même des douze Pairs, de cette famille chevaleresque du grand Empereur. De là l'extension du sens prêté au mot *geste;* de là aussi la première pensée généalogique qui ait préoccupé l'esprit de nos poëtes. Ici les nuances sont en vérité d'une extrême délicatesse, et nous réclamons toute l'attention de nos lecteurs.

Au milieu de chacun de nos cycles épiques, il y a toujours un événement ou un héros qui fait centre ; au centre de chacune de nos familles de poëmes, il y a toujours, s'il est permis de parler ainsi, un poëme qui forme le noyau des autres. Ce poëme, cet événement, ce héros, ce sera Roncevaux et Roland pour la geste du Roi; ce sera Guillaume et Aliscans pour la geste de Garin.

C'est autour de ce noyau que les autres poëmes sont venus tour à tour s'agréger. Rien de plus curieux que cette formation de nos grands cycles, et il y faut voir quelque chose d'analogue à la formation successive des couches géologiques autour du noyau brûlant de notre terre.

Mais comment, mais par quel lien, à ce poëme central dont nous parlions tout à l'heure, a-t-on pu rattacher tour à tour un si grand nombre d'autres poëmes?

Par le lien généalogique.

Lorsque les trouvères eurent longtemps fatigué l'oreille et l'attention de leurs auditeurs par le récit du même

Mais bientôt, pour réveiller l'attention de leurs auditeurs, les trouvères composent des poëmes sur les pères et grands-pères, sur les fils et petits-fils des héros primitifs. De là les grandes gestes.

événement et par les louanges du même héros (et cela dut arriver plus tôt qu'on ne le pense), ils cherchèrent, pour retenir leur auditoire, à composer de nouveaux récits qui eussent encore une apparence historique. Et quelles histoires pouvaient, à cet égard, présenter une plus grande garantie et, en même temps, offrir un plus vif intérêt que l'histoire même de la famille à laquelle appartenait le héros primitif? « Eh quoi, s'écrièrent nos poëtes avec un étonnement contrefait, on vous a raconté l'histoire de Guillaume d'Orange, et l'on ne vous a pas dit celle de son père Aimeri de Narbonne! C'est un oubli vraiment impardonnable, et que nous allons réparer de notre mieux. Asseyez-vous en paix, et écoutez bonne chanson de prix. C'est d'Aimeri, le noble baron, etc., etc. » Et les auditeurs de tendre l'oreille et d'écouter, ravis, ces nouveautés charmantes. Puis, à leur tour, ils furent lassés et réclamèrent du nouveau. Survint un troisième trouvère, non moins étonné, non moins indigné que le second, lequel s'écria : « Eh quoi! on vous a raconté la vie d'Aimeri de Narbonne, et son père, l'illustre Garin de Montglane a été passé sous silence! En vérité, ces jongleurs sont d'une négligence! » Vite, là-dessus, un poëme, un long poëme sur Garin de Montglane.

On a observé, avec une certaine apparence de raison, que, contrairement à ce qui se passait dans l'antiquité, les généalogies de nos romans sont ascendantes, et non pas descendantes : « Dans nos romans, dit un érudit de notre temps, c'est le père qui est le moins célèbre. On dit : Milon, *père* de Roland; Gaufrey, *père* d'Ogier. C'était le contraire dans l'antiquité. On disait : un tel *fils* d'un tel. » Cependant il conviendrait de ne rien exagérer. Si l'on a volontiers composé de nouveaux poëmes sur les ancêtres des grands héros, on n'a pas négligé d'en composer également sur leurs neveux et sur leurs fils. Ce fut

une ressource de plus pour ces infortunés poëtes, qui étaient condamnés à trouver incessamment du nouveau. On peut croire qu'ils en profitèrent.

En résumé, un poëme central autour duquel viennent se grouper un certain nombre d'autres poëmes, qui ont pour objet des héros et des événements, soit antérieurs, soit postérieurs à l'action de l'épopée primitive : voilà ce que nous pouvons constater très-clairement dans tous nos cycles épiques. Encore une fois, l'analogie est frappante entre la formation des couches géologiques et l'agrégation successive de nos romans autour d'un noyau primordial[1].

Cette faculté que s'attribuèrent nos épiques de remonter ainsi ou de descendre le cours des temps pour célébrer à leur guise les pères ou les descendants de leurs héros, cet expédient (car c'était un expédient et non pas un moyen) put prolonger et prolongea en effet la vie de notre ancienne Épopée; mais il devait, malgré tout, la faire aboutir à une mort inévitable. Il eût mieux valu, pour nos pères, posséder moins de poëmes que d'en voir un aussi grand nombre consacrés à des personnages si peu célèbres et si indignes des honneurs épiques. Que ne serait pas devenue notre poésie nationale, si elle s'en était sagement tenue à Charlemagne, à Roland, à Ogier et à tant d'autres véritables héros dont le nom fait encore aujourd'hui battre nos cœurs? Mais ne prétendez pas m'émouvoir, n'espérez point m'intéresser avec vos Garin de Montglane, vos Foulques de Candie, vos Tristan de Nanteuil, vos Beaudouin de Sebourc. J'ai horreur de ces inconnus, et méprise ces chevaliers imaginaires dont les exploits sont ridicules parce qu'ils

[1] Il sera facile de faire saisir au vif, pour quelques-uns de nos textes, la vérité de notre affirmation. Une figure très-simple en donnera l'idée. Dans celle qui va suivre, plus un roman est ancien, plus il se rapproche de la

n'ont rien de vrai, dont les proportions sont mesquines parce qu'elles sont l'œuvre de je ne sais quel poëte de dernier ordre. Ne l'oublions pas : l'Épopée est l'histoire des peuples primitifs. Dès qu'elle perd ce caractère, elle meurt.

D'ailleurs, les trouvères, emportés plus loin qu'ils ne l'auraient voulu par la nécessité où ils étaient de plaire à un public de plus en plus difficile, ne surent plus

teinte noire; plus il est moderne, plus il s'en éloigne. Au-dessus du point central, sont les romans consacrés aux pères de nos héros; au-desous, les romans qui ont pour objet les faits postérieurs.

	GESTE de GARIN DE MONTGLANE.	GESTE du ROI.	GESTE de DOON DE MAYENCE.	CYCLE de la CROISADE.
	Enfances Garin de Montglane.	»	*Enfances Doon de Maience.*	»
	Garin de Montglane.	*Berte aus grans piés.*	*Doon de Maience.*	*Helias. Les Chetifs.*
	Aimeri de Narbonne. Enfances Guillaume. Couronnement Looys, (1re partie). *Charroi de Nîmes. Prise d'Orange* (1re version).	*Enfances Charlemagne.* (*Mainet*). *Aspremont* (1re rédact.). *Balant* (1re réd. du *Fierabras*).	»	*Enfances Godefroi.*
	ALISCANS (précédé de *Covenant Vivien*)	RONCEVAUX.	OGIER LE DANOIS. RENAUD DE MONTAUBAN (1re version).	ANTIOCHE. JERUSALEM.
	Moniage Guillaume.	*Guiteclin* (1re rédaction). *Couronnement Looys* (1re partie).	»	»
	Moniage Rainoart. Foulques de Candie, etc.	*Gaidon. Anseïs de Carthage.*	»	»
»	»	»	*Tristan de Nanteuil.*	*Beaudouin de Sebourc. Le Bastard de Bouillon.*

garder aucune mesure. Remonter d'un héros à son père et à son aïeul dont l'héroïsme était une hypothèse après tout vraisemblable, redescendre de ce même héros à ses fils et à ses petits-fils dont le noble sang ne pouvait faillir, c'était, sans doute, une innovation téméraire et dangereuse. Mais nos pères en vinrent (et cela de trop bonne heure) à créer des personnages qui n'avaient aucune raison d'être, et dont le nom ne se trouvait même pas dans la Chronique du faux Turpin. Tel est, par exemple, Anseïs de Carthage.

Monomanie cyclique des trouvères. Ils font rentrer, de gré ou de force, tous nos poëmes dans trois grands cycles : ceux du Roi, de Garin, de Doon.

Ce n'est pas tout. Quand le fait de toutes ces innovations fut entièrement accompli, quand il exista des centaines de poëmes où étaient célébrés non-seulement les anciens héros, mais encore toute leur famille jadis laissée dans l'ombre, les poëtes songèrent premièrement à justifier, et ensuite à régulariser, à codifier toutes leurs témérités.

Ils les justifièrent tout d'abord en se faisant les D'Hoziers de leurs familles romanesques, en dressant avec un soin délicat leurs généalogies fabuleuses. Pour établir ces filiations imaginaires, ils déployèrent tout le zèle qu'on dépense d'ordinaire à établir, pour une famille noble, la suite authentique de ses véritables aïeux. Même ils eurent soin de mettre en vers ces généalogies savamment travaillées et de les étaler au commencement de leurs poëmes. Lisez par exemple, lisez le commencement de *Garin de Montglane*[1]. C'est un article, en vers monorimes, de quelque « Dictionnaire de la noblesse. » Vous comprenez bien qu'il n'y a rien de spontané, rien de primitif dans un tel procédé. C'est de l'érudition. Or, en poésie, l'érudition, c'est la décadence.

Quand les trouvères eurent ainsi justifié le sujet et

[1] Voyez ce texte précieux dans la note de la page 400.

l'enchaînement de leurs poëmes, ils n'eurent pas encore terminé leur tâche. En dehors, oui, en dehors de ces grands groupes de chansons qui célébraient les pères ou les fils des anciens héros, il se trouvait encore un certain nombre d'autres chansons isolées et indépendantes. Parmi ces poëmes, il y en avait de fort respectables et qui appartenaient par leurs sujets aux plus antiques de nos cycles provinciaux : tels étaient *Amis et Amiles* et *Jourdain de Blaives*, *Aiol et Mirabel* et *Élie de Saint-Gilles*, *Auberi le Bourgoing* et les *Lorrains*. D'autres étaient plus modernes, et ne se rapportaient qu'à des personnages dont la parenté fictive avec nos vrais héros était encore plus collatérale ou plus éloignée. En sorte que l'œil de nos trouvères était désagréablement frappé par le spectacle d'un désordre auquel il fallait décidément remédier. Il y avait des chansons qui circulaient librement, qui faisaient les fières, qui ne voulaient s'affilier à aucune grande famille de poëmes. Il fallait centraliser, centraliser, centraliser. C'est ce que firent nos poëtes, se transformant en véritables administrateurs. C'est ce qu'ont fait aussi quelques érudits de notre temps ; mais ceux-là ne nous arrêteront point.

Une chose singulière se passa dès le XII[e] siècle. On prit à part chacune de ces chansons aux allures trop libres, et on les força de se rattacher à une geste quelconque. Les petits cycles furent absorbés par les grands, absolument comme, de nos jours, les petits États sont dévorés par les grands empires. Et voici comment on procéda. On créa des liens de parenté entre les héros des petites gestes et les héros des grandes. Voici, par exemple, *Amis et Amiles :* l'un des deux héros épouse la fille de Charlemagne, Belissent. Donc, le poëme appartiendra à la geste du Roi. Et ainsi des autres.

C'est ainsi que, petit à petit, le *désordre* cessa. On vit

les petites gestes se mettre en marche et aller rejoindre les grandes. Le cycle de la Croisade lui-même ne fut plus compté pour rien, ni l'auguste cycle des Lorrains, ni la petite geste de Saint-Gilles, ni celle d'Auberi le Bourgoing, ni tant d'autres. On enrégimenta toutes nos chansons dans trois grandes familles ou brigades : j'allais presque dire dans trois bureaux. Quand il n'y eut pas de bonnes raisons, on ne manqua jamais de prétextes pour les insérer de force dans telle ou telle famille. Et notez que nous n'inventons rien. En deux textes infiniment précieux et que nous avons déjà cités, l'auteur de *Girard de Viane* et celui de *Doon de Maience* constatent que cette espèce de révolution administrative est accomplie au moment où ils prennent la plume. « N'ot que trois gestes en France la garnie, etc. » Nous n'avons rien dit de plus fort [1].

Donc, toutes les Chansons de geste peuvent et doivent se partager entre les trois gestes du Roi, de Garin et de Doon : c'est ce qui résulte de ces deux textes également

[1] N'OT QUE TROIS GESTES *en France la garnie :*
Ne cuit que ja nuns de ce me desdie.
Dou roi de France est la plus seignorie,
Et l'autre après, bien est droit que vus die,
Est de Doon à la barbe florie...
La tierce geste qui melz fist à prisier
Fu de Garin de Montglaine au vis fier...
(*Girard de Viane.*)

Bien sceivent li plusor, n'en sus pas en doutanche,
QU'IL N'EUT QUE TROIS GESTES u reaume de France.
Si fu la premeraine de Pepin et de l'ange;
L'autre après de Garin de Montglane la franche,
Et la tierche si fu de Doon de Maience.
(*Doon de Maience.*)

L'auteur de ce *Jourdain de Blaives*, en vers de douze syllabes, qui est conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (B. L. F. 182), ne confirme pas moins explicitement la même doctrine :

Seigneur, or faites pais por Dieu de magestés.
Et vous orés estore, s'entendre l'a volés:
C'EST UNE DES TROIS GESTES, saciés en vérités...

Charlemagne fut le chef de la première geste, ajoute ce poëte, dont le texte n'a jamais été cité :

Et les ·II· autres gestez droit cy nommer orés :
L'une fu de Garin de Monglenne flevés,
Et l'autre de Doon de Maience doutés.

Les érudits modernes ne doivent pas imiter le procédé des trouvères ; mais leur devoir est de rendre aux petites gestes leur indépendance perdue.

célèbres. Mais si nous avions, nous, à donner aujourd'hui une liste critique et une classification de toutes nos Chansons de geste, devrions-nous employer ce même système de centralisation que nous avons tout à l'heure exposé et condamné? Devrions-nous proclamer également « qu'il n'y a que trois gestes » ? Devrions-nous, nous aussi, laisser les grands cycles dévorer les petits?

Nous ne le pensons pas.

Nous croyons, au contraire, que le devoir de l'érudit moderne, en cette classification difficile, est de rendre aux petites gestes leur ancienne et légitime indépendance; de rejeter les prétendues parentés qui créent des liens imaginaires entre nos héros ou nos poëmes; de n'admettre enfin que les parentés authentiques et les véritables familles, et de décentraliser brusquement tout le reste.

Classification générale des Chansons de geste.

Si donc nous avions à proposer une nouvelle *Classification générale des Chansons de geste*, nous proposerions la suivante :

I. GESTE DU ROI[1] : 1° *Berte aus grans piés*, et *Berta de li gran pié* (du manuscrit de Venise). *Mainet*. *Enfances Charlemagne* (du manuscrit de Venise) et *Charlemagne* (de Girard d'Amiens). *Enfances Ogier* (de Raimbert, d'Adenet et du manuscrit de Venise). *Enfances Roland*. *Aspremont*.

2° *Girard de Viane*. *Renaud de Montauban*. *Chevalerie Ogier* (ces trois poëmes appartiennent à d'autres gestes et ne sont ici que pour mémoire). *Jehan de Lanson*.

[1] On a classé ici tous les poëmes de la geste du Roi dans un ordre logique : 1° Poëmes qui se rapportent à la mère de Charlemagne et à Charlemagne lui-même jusqu'à l'*adoubement* de Roland. — 2° Poëmes relatifs à la lutte de Charles contre ses vassaux rebelles. — 3° Charlemagne et ses pairs en Orient. — 4° Avant la guerre d'Espagne. — 5° La guerre d'Espagne. — 6° Depuis la fin de la guerre d'Espagne jusqu'à la mort de l'Empereur.

3° *Voyage à Jerusalem et à Constantinople. Galien. Simon de Pouille.*

4° *Acquin. Destruction de Rome. Fierabras. Otinel.*

5° *Entrée en Espagne. Prise de Pampelune. Gui de Bourgogne. Chanson de Roland* et ses remaniements. *Gaidon. Anseïs de Carthage.*

6° *Chanson des Saisnes. Reine Sibille* et *Macaire. Huon de Bordeaux*, et (pour mémoire) le *Couronnement Looys*, qui appartient à une autre geste.

II. GESTE DE GARIN DE MONTGLANE[1] : *Enfances Garin. Garin de Montglane. Girard de Viane. Hernaut de Beaulande. Renier de Gennes. Aimeri de Narbonne. Enfances Guillaume. Departement des enfans Aimeri. Siége de Narbonne. Couronnement Looys. Charroi de Nîmes. Prise d'Orange. Enfances Vivien. Covenant Vivien. Aliscans* et *Rainoart. Bataille Loquifer. Moniage Rainoart. Siége de Barbastre* (et *Beuves de Commarcis*). *Guibert d'Andrenas. Prise de Cordres. Mort d'Aimeri de Narbonne. Renier. Foulques de Candie. Moniage Guillaume.*

III. GESTE DE DOON DE MAYENCE[2] : *Doon de Maience. Gaufrey. Enfances Ogier. Chevalerie Ogier. Aye d'Avignon. Doon de Nanteuil. Gui de Nanteuil. Tristan de Nanteuil. Parise la Duchesse. Maugis d'Aigremont. Vivien l'Amachour de Monbranc. Renaud de Montauban.*

IV. GESTES PROVINCIALES : 1° Geste des Lorrains. *Hervis de Metz. Garin le Loherain. Girbert de Metz. Anseïs fils de Girbert. Yon.*

2° Geste du Nord : *Raoul de Cambrai.*

[1] Pour les poëmes de cette geste, le classement est principalement chronologique.

[2] C'est d'après le fameux manuscrit de Montpellier (H, 247) que nous avons surtout classé les différentes chansons de la geste de Doon.

3° Geste bourguignonne : *Girard de Roussillon. Auberi le Bourgoing.*

4° Petite geste de Blaives. *Amis et Amiles. Jourdain de Blaives.*

5° Petite geste de Saint-Gilles : *Aiol et Mirabel. Elie de Saint-Gilles.*

6° Gestes diverses: [a] *Beuves d'Hanstonne* et *Betonnet fils de Beuves.* [b] *Orson de Beauvais.* [c] *Floovant*, poëme qui représente un cycle épique d'origine mérovingienne. [d] *Ciperis de Vignevaux.* [e] *Charles le Chauve.* [f] *Hugues Capet.*

V. Cycle de la Croisade : 1° *Helias. Enfances Godefroi. Les Chetifs.* 2° *Antioche. Jerusalem.* 3° *La Croisade* (poëme attribué à Baudri de Bourgueil). 4° *Le Chevalier au Cygne* (remaniement complet du XIVe siècle). 5° *Beaudouin de Sebourc. Bastart de Bouillon.*

Supplément : *Florence de Rome. Florent et Octavian. Lion de Bourges.*

Cette classification est celle qui sera suivie dans le présent livre. A la geste du Roi sera consacré notre tome III; à la geste de Guillaume, notre tome IV et la première partie de notre tome V. La fin de ce dernier volume sera donnée aux gestes provinciales ou petites gestes, et le tome VI aux cycles de Doon et de la Croisade. Et nous ne pouvions réellement adopter un autre plan dans une œuvre où nous nous proposons de résumer toutes nos Chansons de geste selon l'ordre des événements qu'elles racontent, et en donnant à notre récit un caractère littéraire et une unité vivante.

Il est cependant une autre classification qui serait plus scientifique, ou qui, pour mieux parler, serait la seule scientifique : c'est celle qui serait fondée, d'une façon critique, sur l'antiquité de nos chansons. On pourrait, à ce point de vue, distribuer toutes nos épo-

pées en trois groupes qui porteraient ces noms : « I. Chansons de l'époque héroïque : épopée féodale. » — II. Chansons de l'époque semi-héroïque: épopée » extra-traditionnelle. — III. Chansons de l'époque » lettrée : épopée cyclique. »

Dans le premier groupe, on ferait rentrer les poëmes suivants :

GESTE du ROI.	GESTE de GUILLAUME.	GESTE de DOON.	PETITES GESTES OU GESTES PROVINCIALES.	CYCLE de la CROISADE.
Roland (guerre d'Espagne). *Balant* (1re rédaction du *Fierabras* : guerre d'Italie). *Aspremont* (1re rédact. : guerre d'Italie). *Enfances Ogier* (1re rédaction : guerre d'Italie.) *Girard de Viane* (anc. rédaction: guerre contre les rebelles). *Guitalin* (1re rédact. des *Saisnes* : guerre des Saxons.) *Couronnement Looys* (1re partie : fin du règne de Charlemagne.)[1]	*Aliscans* (1re rédaction : Bataille de Villedaigne sur l'Orbieu. *Charroi de Nimes*. *Prise d'Orange* (1re rédaction). *Moniage Guillaume* (entrée de saint Guillaume à l'abbaye de Gellone).	*Chevalerie Ogier de Danemarche*. *Renaud de Montauban* (1re rédaction).	*Garin le Loherain*. — *Giratz de Rossilho*. — *Auberi le Bourgoing*. — *Raoul de Cambrai*. — *Amis et Amiles*. *Jourdain de Blaives*. — *Beuves d'Hanstonne*.	*Antioche* et *Jerusalem* (1re rédaction).

Parmi ces poëmes il en est un assez grand nombre qui, par malheur, ne sont point parvenus jusqu'à nous mais dont l'existence est scientifiquement démontrée. Il était nécessaire d'en tenir compte dans une série de tableaux auxquels nous voudrions donner toute l'exactitude que comporte l'état actuel de la science. Et c'est

[1] En dehors des chansons précédentes, on peut encore mentionner ici *Floovant*, ce poëme « du cycle mérovingien » auquel un travail tout récent de M. Darmestetter a rendu sa vraie place et son importance réelle.

pourquoi nous plaçons le *Balant* et le *Guitalin* à côté du *Roland* et de l'*Ogier*.

Mais il n'en est pas de même pour les chansons de l'époque semi-héroïque, et nous avons la joie de posséder le texte de tous les poëmes qui composent notre second groupe et que nous avons fait entrer dans le tableau suivant :

GESTE du ROI.	GESTE de GUILLAUME	GESTE de DOON.	PETITES GESTES et POEMES DIVERS.	CYCLE de la CROISADE.
Berta de li gran pié.	*Girard de Viane* (2e rédaction.)	*Ogier* (suites d').	*Les Lorrains* (*Hervis, Girbert de Metz. Anseïs, fils de Girbert, Yon*)	*Les Chetifs.*
Enfances Charlemagne et *Mainet.*	*Aimeri de Narbonne.*	*Renaud de Montauban* (2e rédaction).	—	*Helias.*
Enfances Roland.	*Enfances Guillaume.*	*Doon de Maience*	*Aiol.*	*Enfances Godefroi.*
Aspremont (2e rédaction).	*Couronnement Looys* (2e réd.).	*Aye d'Avignon.*	*Elie de S.-Gilles.*	—
Destruction de Rome et *Fierabras* (2e réd.).	*Prise d'Orange* (2e rédaction).	*Gui de Nanteuil.*	—	*La Croisade* (poëme attribué à Baudri de Bourgueil).
Enfances Ogier (2e rédaction).	*Departement des enfans Aimeri.*	*Parise la Duchesse.*	*Horn.*	
Voyage à Jerusalem.	*Covenant Vivien.*	*Maugis d'Aigremont.*	—	
Acquin.	*Aliscans* (2e réd.) et *Rainoart.*	*Vivien l'Amachour de Monbranc.*	*Doon de la Roche.*	
Renaud de Montauban (2e rédaction).	*Bataille Loquifer.*		—	
Jehan de Lanson.	*Moniage Rainoart.*		*Orson de Beauvais.*	
Entrée en Espagne (pour certaines parties).	*Siége de Barbastre.*			
Gui de Bourgogne.	*Guibert d'Andrenas.*			
Roncevaux (remaniement du *Roland.*)	*Prise de Cordres.*			
Gaidon	*Mort d'Aimeri de Narbonne,*			
Les Saisnes (2e rédaction).	*Renier.*			
Reine Sibille.	*Foulques de Candie.*			
Macaire.				
Huon de Bordeaux.				

Il ne nous reste plus qu'à former notre troisième groupe, lequel renfermerait nos derniers remaniements et certains romans composés dans l'unique dessein de compléter un cycle. Plus d'histoire, plus de tradition,

plus de légende véritable. Et il est presque inutile d'ajouter que ces quelques poëmes ne méritent plus le nom de chansons.

GESTE du ROI.	GESTE de GUILLAUME.	GESTE de DOON.	PETITES GESTES et POEMES DIVERS.	CYCLE de la CROISADE.
Berte aus grans piés. *Charlemagne* (le Girard d'Amiens). *Simon de Pouille* *Otinel.* *Prise de Pampelune* (rédaction franco-italienne). — *Ciperis de Vignevaux.* *Charles le Chauve.* *Hugues Capet.*	*Enfances Garin.* *Garin de Montglane.* *Hernaut de Beaulande* (version en alexandrins). *Renier de Gennes* (idem). *Siége de Narbonne.* *Enfances Vivien.* *Beuves de Commarcis* (remaniement du *Siége de Barbastre*).	*Enfances Doon de Maience.* *Gaufrey.* *Tristan de Nanteuil.*	*Girard de Roussillon* (remaniement français du XIV[e] siècle). *Betonnet fils de Beuves d'Hanstonne.* — *Florence de Rome.* *Florent et Octavian.* *Lion de Bourges*	*Beaudouin de Sebourc.* *Bastard de Bouillon.* — *Le Chevalier au Cygne* (remaniement complet de tout le cycle au XIV[e] siècle).

Un dernier mot.

Les deux classifications que nous venons d'esquisser, la première par cycles et la seconde par ancienneté, peuvent être heureusement conciliées et ramenées à une seule.

Il suffit, à cet effet, de classer tout d'abord nos chansons par cycles, et, en second lieu, de les classer dans chaque cycle selon la date de leur composition. Nous avons essayé, dans notre édition de la *Chanson de Roland*, d'appliquer ce système à la geste du Roi, et nous nous permettons de renvoyer ici notre lecteur à notre « Tableau par ancienneté de sources de l'histoire poétique de Charlemagne[1] ».

[1] *Chanson de Roland*, 4[e] édit., p. 389 et ss.

CHAPITRE XI

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE (SUITE). — HISTOIRE ABRÉGÉE DE LEURS REMANIEMENTS SUCCESSIFS

Nos chansons ont subi des remaniements qui sont de trois sortes :

Si jamais la clarté nous a été nécessaire dans cette longue histoire de notre poésie épique, c'est bien certainement dans le sujet que nous abordons. Il s'agit, en effet, de suivre à travers les temps les destinées d'un même poëme et de préciser, sans rien laisser dans le vague, toutes les formes qu'il a tour à tour revêtues depuis sept ou huit siècles. Pas d'à peu près, pas de contours indéterminés : il nous faut véritablement le portrait de la même chanson à tous les âges, avec la candeur et les grâces naïves de l'enfance, avec la beauté fière de la jeunesse, avec la force superbe de la maturité, avec les rides de la vieillesse et toutes les marques honteuses de la décrépitude. Voilà pourtant la série de portraits dont nous osons entreprendre l'exécution difficile. En d'autres termes, nous voulons faire connaître, nous voulons faire vivement sentir à nos lecteurs les remaniements successifs de nos Épopées nationales.

Mais il y a des remaniements de plus d'une sorte et, tout d'abord, il faut éclaircir ce mot obscur. On a particulièrement remanié nos Chansons de geste de trois façons, que nous nous proposons d'étudier l'une après l'autre :

Premièrement, *on a remanié les familles de poëmes*,

en composant de nouvelles chansons qui, le plus souvent, sont destinees à combler certaines lacunes généalogiques.

En second lieu, *on a complété certains poëmes en leur faisant subir l'intercalation de nouveaux épisodes, une fin nouvelle, un prologue nouveau.*

Troisièmement enfin, et c'est l'objet le plus important de nos remarques, *on a remanié l'ensemble de nos poëmes. On les a remaniés couplet par couplet, vers par vers, mot par mot.* On les a développés, allongés, délayés; on les a recommencés sous toutes les formes. Enfin, par un dernier outrage qu'il leur a fallu supporter, on les a mis en prose. Et quelle prose!

Telles sont les trois espèces de remaniements auxquelles nos poëmes nationaux ont dû se prêter; telles seront aussi les trois divisions de ce chapitre.

I

1° On a remanié *les familles de poëmes* en composant de nouveaux romans et en les intercalant dans la série des anciennes chansons.

Premièrement, disons-nous, on a remanié *les familles de poëmes* « en composant de nouveaux romans et en les intercalant dans la série des anciennes chansons ». Déjà nous avons essayé de faire comprendre les causes de ces singulières intercalations. La principale, avons-nous dit, fut cet amour passionné pour les nouveautés qui a toujours été le propre de l'esprit français. Les poëtes du moyen âge furent mis en demeure de satisfaire, par des fictions toujours nouvelles, cette passion difficile et presque insatiable. De là tant de chansons relativement modernes, dont le sujet est emprunté à la vie fabuleuse et aux exploits prétendus, soit des pères, soit des fils de nos anciens héros. De là ce caractère particulier à notre Épopée nationale, ces agrégations, ces couches de poëmes venant successivement s'accumuler autour d'un poëme primitif qui leur sert en quelque sorte de noyau.

Une véritable épidémie sévit alors sur nos poëtes : la monomanie généalogique. Au moment de commencer une chanson nouvelle, ils se recueillent, et se disent : « Dans quelle famille de héros vais-je intercaler mon héros? Dans quelle famille de poëmes vais-je intercaler mon poëme ? » Créer de nouvelles gestes, c'est une idée qu'ils n'ont jamais eue ; et, d'ailleurs, s'ils avaient eu cette idée, ils n'auraient aucunement réussi auprès de leur public. A ce public difficile il fallait du nouveau sans doute, mais du nouveau qui parût ancien.

C'est ainsi que, dans la geste de Guillaume au court nez, on descendit d'une part jusqu'à Foulques de Candie et à Renier, et que l'on remonta, d'une autre part, jusqu'à Garin de Montglane. On n'est pas plus candide que l'auteur de ce dernier poëme, et nous pouvons bien dire qu'il expose lui-même, en termes très-clairs, la théorie que nous venons d'exposer. Écoutez plutôt : « Vous » avez entendu parler de Bernart de Brébant, d'Ernaut » de Beaulande, d'Aimeri son enfant, de Girard de » Viane à l'orgueilleux semblant, de Renier de Gennes » que Dieu aima tant, de Guillaume, de Foulques, et du » preux Vivien, et de la fière geste que chantent tant » de poëtes. Mais ils en ont oublié le grand commen» cement : ils ont oublié Garin de Montglane, le vaillant » chevalier d'où est sortie toute cette race. » Traduisez en bon français ces vers presque indignés, et vous avez simplement ce fait déjà constaté plusieurs fois : c'est que *Garin* est postérieur à *Girard de Viane;* c'est qu'il est postérieur à la plupart des poëmes qui ont Guillaume et Vivien pour héros, et même à *Foulques de Candie*. C'est qu'après avoir chanté les fils et les petits-fils, nos trouvères, ne sachant plus à quel héros se vouer, remontèrent parfois jusqu'au grand-père. Et, pour pallier cette absence déplorable de ressources poé-

tiques, ils invectivaient les trouvères précédents, qui avaient eu le tort irrémissible d'oublier ce fameux héros dont ils allaient parler. Les ignorants! les ingrats!

Dans le cycle de la Croisade, même évolution; et l'on voit l'auteur des *Enfances Godefroi* (poëme entièrement fabuleux) se plaindre gravement des poëtes ses prédécesseurs, qui n'ont pas eu l'idée de remonter aussi haut que lui. Le pauvre hère, cependant, eût dû s'estimer fort heureux que ses prédécesseurs n'eussent pas eu, avant lui, l'idée de toute son affabulation. Mais il oublie candidement tout ce qu'il leur doit, et s'écrie avec componction : « *Tel conte d'Antioce qui pas ne la* » *comence;* — Mais je vous en dirai la première sen- » tence. » Et il viendra un jour où un autre trouvère remontera plus haut que les Enfances de Godefroi et racontera... l'histoire de la vieille Matabrune!

Voilà pour les poëmes qui se rapportent aux pères, aux grands-pères, aux ancêtres des héros. Et nous pourrions citer encore les *Enfances Doon de Maience*, et les *Enfances Garin*, et *Helias*, et *Berte aus grans piés*, et plus de dix autres.

D'autres poëtes, au lieu de remonter plus ou moins péniblement le cours du temps jusqu'aux ancêtres du héros primitif, descendent vers ses petits-fils et ses arrière-petits-fils, ou bien encore vers ses neveux et ses petits-neveux, vers ses héritiers et ses successeurs. De là des poëmes comme *Foulques de Candie* et *Renier* dans la geste de Garin, comme *Anseïs fils de Girbert* et *Yon* dans la geste des Lorrains, comme *Beaudouin de Sebourc* et le *Bastart de Bouillon* dans le cycle de la Croisade. Il est vrai que tous ces poëmes sont bien loin d'être de la même époque et de la même importance; mais ils semblent conçus d'après le même procédé et sous l'influence de la même monomanie cyclique.

Enfin, non contents d'ajouter de nouveaux poëmes au commencement ou à la fin des vieilles gestes, les trouvères en intercalèrent au milieu. Ils eurent cette audace. C'est ainsi qu'au milieu de la fière geste de Garin, un trouvère inconnu a intercalé le poëme entièrement épisodique qui est intitulé : *le Siége de Barbastre*, et qu'Adenet devait un jour rajeunir en lui donnant un titre nouveau : *Beuves de Commarcis*. Et certains copistes intelligents sentirent si bien que ce poëme était épisodique, que, dans un des manuscrits de ce poëme[1], nous lisons ce qui suit : « *Ci après commence le Siége de Barbastre* ; INCIDENCES. » Ce dernier mot, dont nous avons déjà parlé, nous paraît ici le synonyme exact des mots : « Poëme épisodique ». L'auteur avoue sa faute, ou le copiste l'avoue pour lui. *Habemus confitentem reum*[2].

II

2° On a remanié *les poëmes* eux-mêmes en leur ajoutant de nouveaux prologues, en leur donnant des dénoûments nouveaux, en y intercalant de nouveaux épisodes.

Un certain nombre de nos poëmes, avons-nous dit, ont subi tantôt l'intercalation d'épisodes nouveaux, tantôt l'addition de dénoûments nouveaux ou de nouveaux prologues. Il y a analogie frappante entre le développement de ces chansons et le développement des cycles auxquels elles appartiennent. Eux aussi, ces cycles épiques, se sont enrichis de nouveaux poëmes qui ont leur place naturelle soit au commencement, soit à la fin, soit même au milieu de la geste.

Parlons d'abord des Prologues qui ont été parfois ajoutés à nos poëmes : *Huon de Bordeaux* est peut-être

[1] Manuscr. de la Bibl. nat. fr., 24369, A, f° 114 v°.

[2] Dans le même manuscrit, le *Moniage Rainoart* est, comme nous l'avons déjà fait observer, brusquement interrompu par cette rubrique : « INCIDENCES. ICI COMMENCE LA BATAILLE DES SAGITAIRES ET LA MORT D'AYMERI. » Et à la fin de ces *Incidences*, on lit : « *Ci endroit fine li livre de la fin d'Aymeri et d'Ermengart... et retorne à conter de Renuart qui estoit moines.* » (B, f° 30.)

le premier exemple que nous ayons à invoquer. Dans un des manuscrits de cette précieuse chanson, il existe un Prologue dont les proportions ont été jugées assez considérables pour former un nouveau poëme, et ce poëme a été intitulé : *le Roman d'Auberon*. A vrai dire, ce n'est qu'un prologue, et un prologue fait après coup. Nulle part ailleurs, peut-être, l'imitation des romans de la Table ronde et la décadence de nos Chansons de geste ne peuvent être constatées d'une manière à la fois plus saisissante et plus douloureuse ; jamais imagination malade ne s'est livrée à un plus inexplicable délire. C'est là que l'on voit les Sarrasins attaquer Judas Macchabée, et, vaincus par lui, lui offrir en mariage la fille de leur roi. De cet étonnant mariage naît une fille, nommée Brunehaut, que les fées protégent et qui devient un jour la mère de Jules César (qu'on ne s'attendait guère à voir en cette affaire). Mais nous marchons de surprise en surprise : Jules César va faire son pèlerinage à la cour du bon roi Artus et y devient l'heureux époux de la fée Morgue, sœur du roi breton. Il en a deux fils, saint Georges (!) et le nain Obéron, qui doit être un jour le puissant protecteur d'Huelin de Bordeaux[1] Nous nous arrêtons, dégoûté de tant d'inepties et convaincu qu'une telle poésie méritait mille fois de mourir.

Mais tous les prologues qui ont été ajoutés à nos poëmes ne sont point aussi ridicules. En tête de la *Chanson d'Aspremont*, un poëte ou un jongleur italien a écrit un Prologue, en vers fortement italianisés, qui n'a vraiment d'autre défaut que d'être un peu trop long et passablement inutile[2]. Cet Italien a tenu sans doute à passer

[1] L'auteur du présent livre a lu et analysé à Turin le *Roman d'Auberon*. Le manuscrit (H, II, 11) est du XIVe siècle.

[2] Voyez ce Prologue dans un travail d'Imm. Bekker (*Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1839). M. Bekker l'a publié d'après les deux manuscrits d'*Aspremont* qui sont conservés à la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise.

pour le collaborateur intelligent du poëte français. Celui-ci commençait par le récit d'un Conseil de Charlemagne : le nouveau venu a commencé par transporter cette scène du Conseil chez les Sarrasins, chez Agolant. Ce n'est pas le fait d'une imagination hardie. En se plaçant sans doute au même point de vue, le fameux romancier Adenet a jugé bon d'écrire, en tête de ses *Enfances Ogier*, une sorte de prologue rapide où il montre le roi Gaufroi cherchant à conquérir la Hongrie sur la reine Constance, sœur de Charlemagne. De là cette illustre colère de Charlemagne que Gaufroi ne peut désarmer qu'en lui livrant comme otage son fils Ogier. A bien parler, c'est plutôt là une transition qu'un prologue. Et l'on ne saurait davantage donner le nom de Prologue à ce poëme intitulé : *la Destruction de Rome*, et qui forme l'introduction naturelle du *Fierabras*. Cette *Destruction de Rome* est le remaniement évident d'un vieux poëme qui ne nous est point parvenu et qui devait porter pour titre : *Balant*.

Au sujet des épisodes intercalés dans le milieu de l'action épique, nous serions porté à nous montrer aujourd'hui plus sceptique que nous ne l'avons été jadis. Il n'en est pas de plus célèbre, peut-être, que celui de la *Chanson des Saisnes*, où l'on voit toutes les dames françaises, à l'exception de la seule Rissent de Frise, se précipiter tête baissée dans l'adultère et la débauche[1]. Or, nous serions assez tenté de croire que ce n'est pas là une véritable addition, mais que certains jongleurs ont fait à dessein disparaître de leurs manuscrits ces passages peu galants, attentatoires à l'honneur des nobles dames devant lesquelles étaient chantés nos romans, et qui auraient pu quelquefois être assez mal accueillis.

[1] *La Chanson des Saxons*, édit. Fr. Michel, I, p. 87. Voyez surtout l'épisode du château de Saint-Herbert du Rhin, pp. 125-136.

Tout au contraire, on ne doit peut-être pas refuser le caractère d'une véritable addition, d'une intercalation positive, aux huit cents vers qui se lisent dans un de nos manuscrits d'*Aliscans* et qui ne se trouvent pas dans tous les autres, où l'on raconte les luttes formidables de Rainoart contre Agrapart et Crucados, contre Valegrape et Grisart, contre la sœur de ce Grisart qui est haute de quinze pieds et dont la bouche énorme lance une horrible fumée, contre son propre père Desramé, et enfin contre Haucebier et Goliath. D'autres manuscrits plus rapides ne nous donnent ici que deux cents vers, et nous n'y trouvons que le récit du combat contre Desramé et Haucebier[1]. Mais d'ailleurs le fait de cette intercalation est loin d'être rare, et nous pourrions citer jusqu'à deux épisodes nouveaux qui ont été insérés dans le corps du même poëme : ils donneront une idée de beaucoup d'autres. La chanson de *Gui de Bourgogne* nous a été conservée en deux manuscrits, celui de Londres et celui de Tours : ce dernier est de beaucoup le meilleur. Dans le manuscrit de Londres, nous trouvons l'épisode de la *Lutte d'Hestout contre Danemont*[2], et celui de la *Dispute entre Hestout et Maucion Fils de Ganelon*, qui l'un et l'autre veulent être nommés rois[3]. Ces deux récits ne sont pas dans le manuscrit de Tours, et nous serions volontiers amené à y soupçonner l'œuvre de quelque rajeunisseur inconnu... à moins cependant que le texte le plus court ne soit tout simplement l'abrégé d'un manuscrit plus développé. Mais l'exemple le plus frappant de ces intercalations dans le corps d'une chanson serait celui de *Renaud de Montauban*, s'il fallait se ranger au très-ingé-

[1] Voy. *Guillaume d'Orange*, édit. Jonckbloet, t. II, p. 280 et suiv.
[2] *Gui de Bourgogne*, édit. Guessard, p. 139. — [3] *Ibid.*, édit. Guessard, p. 135.

nieux système de M. Paulin Paris[1]. Suivant cet excellent continuateur de l'*Histoire littéraire* des Bénédictins, le roman des *Quatre Fils Aymon* se divise en deux parties, abstraction faite du prologue et du dénoûment. La première partie pourrait être intitulée : *les Ardennes;* la seconde : *Montalban*. La première a pour théâtre le nord; la seconde (notez ce point) a pour théâtre le midi de la France; mais, dans la seconde partie, le trouvère répète à peu près exactement tous les événements de la première. C'est cette seconde partie tout entière qui, d'après M. Paulin Paris, aurait été intercalée dans le poëme antique pour satisfaire aux exigences des auditeurs et des lecteurs méridionaux : les jongleurs récitaient de préférence *Montalban* dans le Midi, les *Ardennes* dans le Nord. Mais il ne faut pas s'y méprendre : *les Ardennes*, voilà l'élément antique de notre poëme. Le véritable Renaud est celui des Ardennes, de Liége, de Dortmund et de Cologne; *Montalban* n'est qu'un remaniement de l'ancien poëme au profit du Midi et pour l'esbanoiement des Méridionaux. Ce n'est qu'une intercalation[2].

Nous ne pouvons pas donner le nom d'épisodes à certaines parties fort considérables de nos chansons qui ont été imaginées après coup, et qui, d'ailleurs, renferment des légendes tout à fait invraisemblables. L'*Entrée en Espagne*, poëme étrange ou plutôt compilation de poëmes dont nous avons jadis publié l'analyse, se divise en plusieurs parties, dont la dernière n'a véritablement aucun rapport avec les précédentes. On y voit Roland quitter l'Espagne à la suite d'une insulte que Charlemagne lui a injustement fait subir : Roland voyage en Perse, délivre la fille d'un roi sarrasin et refuse de l'épouser, convertit tout ce pays et même, pendant

[1] *Histoire littéraire*, XXII, 689, 690.
[2] Voy. P. Paris, *Histoire littéraire*, XXII, 689, 690.

quelque temps, le gouverne à la française; puis, il visite Jérusalem et revient en Espagne, où il retrouve les Français faisant le siége de Pampelune. A coup sûr cette série d'épisodes merveilleux est l'œuvre d'un trouvère de l'époque la plus récente, et ce sont là d'évidentes interpolations de la légende primitive.

Il ne faudrait pas cependant aller trop loin dans cette voie, et ne voir partout qu'épisodes intercalés et interpolations plus ou moins récentes. Entraînés par une inexorable critique qui pousse volontiers toutes choses à l'excès, les Allemands n'ont pas toujours su échapper à cet excès. Et l'un d'eux[1], tout récemment, s'attaquait hardiment au plus *un*, au plus beau monument de notre Épopée nationale, à la *Chanson de Roland*. Oui, M. Franz Scholle n'hésite pas à proclamer que notre *Roland* lui-même a subi de ces déplorables intercalations, et, suivant lui, le long épisode de Baligant, où l'on assiste à la grande vengeance

[1] Le travail de M. Franz Scholle a paru dans les *Romanische Studien* (Strasbourg, 1877). Suivant lui, le texte d'Oxford ne constitue pas une œuvre homogène et *une;* mais il y faut distinguer deux poëmes distincts : *Roncevaux*, d'une part, et, de l'autre, *Baligant* (vers 2609-2844 et 2914-3694). Ce second poëme, d'ailleurs, ne doit être considéré que comme un épisode ajouté après coup et qui ne saurait être de la même main que le *Roncevaux*. Telle est la thèse à laquelle l'érudit allemand a consacré une étude minutieuse et où l'on ne saurait blâmer qu'une manifeste exagération de l'esprit critique. On en jugera par l'exposé des principaux arguments de M. Scholle. Premier argument (tiré de la versification) : 1° Dans les couplets du *Baligant*, qui sont assonancés en *a* + *e*, on ne trouve point d'assonances en *ai* + *e*. Or il y en a neuf exemples dans le *Roncevaux*. 2° Dans les couplets du *Baligant* en *en* + *e*, on ne trouve qu'une seule fois l'assonance en *ain* + *e*; on la trouve six fois dans le *Roncevaux*. = Deuxième argument (tiré de la langue) : Il y a dans le *Baligant* un certain nombre de locutions qui ne se trouvent point dans le *Roncevaux*. = Troisième argument (tiré de l'onomastique et de l'histoire) : Les noms des héros du poëme et, en particulier, ceux des chevaliers, ne sont pas les mêmes dans le *Baligant* et dans le *Roncevaux*. = Ces arguments ne nous semblent pas irréfutables. Personne ne s'étonnera qu'il y ait eu, çà et là, dans les deux parties du *Roland*, quelques emplois d'assonances plus ou moins fréquents, et voilà qui peut fort naturellement s'expliquer par l'effet d'un simple hasard. Quant aux locutions, M. Scholle avoue lui-même que « le choix n'en est peut-être pas très-grand », et il n'est pas surprenant qu'il se trouve dans le *Baligant*, qui est un simple récit de bataille, des expressions qu'on ne rencontre pas dans le *Roncevaux*,

de Charlemagne contre les Sarrasins, le *Baligantsepisod* ne serait qu'une addition postérieure et d'une toute autre main que le reste du poëme. Pour justifier une aussi grave affirmation, M. Franz Scholle n'a que de bien faibles arguments. Deux ou trois accidents de versification, quelques locutions qui se lisent dans le *Baligant* et qu'on ne retrouve point dans le *Roncevaux :* c'est à peu près tout, et c'est bien peu de chose. Il y a des moments, en vérité, où les érudits gagneraient à avoir le sentiment de l'Art et la notion du Beau. Ce qui éclate surtout dans le *Roland*, c'est la beauté, c'est l'incontestable beauté d'une très-intime et très-profonde unité. Aux deux premiers actes de ce drame, « la trahison de Ganelon » et « la mort de Roland », il faut, de toute nécessité, que vous ajoutiez un troisième acte intitulé : « les Représailles ». Si vous ne donnez pas la victoire à la vertu et à l'honneur, si vous avez l'audace de baisser votre rideau devant le seul châtiment de Ganelon et si les païens demeurent impunis, c'en est fait, c'en est fait : l'unité de cette belle œuvre est détruite. Non, non, une aussi parfaite unité ne

dans ce poëme infiniment plus varié où l'on raconte tour à tour des ambassades, des cours plénières, des séparations, des adieux, etc. Que les noms des chevaliers soient différents dans ces deux chants, cela est encore assez naturel, puisque toute l'élite de la France est morte dans le *Roncevaux*, et qu'on ne peut raisonnablement exiger que ces héros ressuscitent pour reparaître dans le *Baligant :* Charlemagne les remplace par d'autres preux, et fait bien. = M. Scholle nous semble, d'ailleurs, avoir négligé le seul argument qui pourrait sembler quelque peu spécieux en faveur de sa thèse, et cet argument, c'est le remaniement du *Roland* que l'on connaît sous le nom de « manuscrit de Lyon » et où l'épisode de Baligant est complétement omis. Mais, de tous nos remaniements, celui-là est le seul qui présente ce phénomène, et il nous paraît fort probable que le copiste de ce médiocre manuscrit a tout simplement abrégé le texte qu'il avait sous les yeux. Somme toute, il est une considération à laquelle M. Scholle demeure complétement étranger : c'est, comme nous le disons ci-dessus, la considération de l'unité artistique de notre plus vieille chanson. Sans le *Baligantsepisod*, le *Roland* n'est pas complet ; la défaite de Roncevaux reste invengée et les représailles ne suivent pas le crime. Dans le poëme, *tel que nous l'avons*, tout s'enchaîne, tout se suit, tout s'harmonise, et il faut n'avoir pas l'esprit littéraire pour contester une aussi belle et aussi profonde unité.

saurait être l'œuvre de deux poëtes et de deux âges différents : j'en appelle à tous ceux qui ont lu le *Roland* et qui ont pleuré en le lisant.

Mais, au milieu de nos poëmes, les inventeurs de nouvelles fictions n'avaient pas précisément le champ libre. Il fallait tôt ou tard qu'ils rentrassent dans l'ancienne affabulation. Parlez-nous de la fin de nos chansons : voilà où nos poëtes pouvaient librement satisfaire leur passion pour les nouveautés, et se donner carrière. Ils usèrent et abusèrent de cette liberté. Au lieu de faire mourir leurs héros, ils prolongèrent habilement leur existence. D'ailleurs, ils avaient sous la main les fils et les petits-fils, dont les aventures leur permettaient d'allonger indéfiniment le tissu de leur roman. Précieuse faculté, et dont nos poëtes, hélas ! tirèrent parti de trop bonne heure. On peut dire que, dès le XIII[e] siècle, ils ont eu le goût désordonné des *Suites*, et c'est à tort que plusieurs érudits ont attribué à ce mouvement littéraire une date plus récente. Il est certain, il est très-certain que, sous l'influence désastreuse des fictions de la Table ronde et des romans d'aventures, nos épiques ont, dès le temps de saint Louis, donné à nos vieilles chansons ces queues compromettantes et ces compléments plus qu'étranges. C'est au XIII[e] siècle qu'un poëte inconnu écrivait, en vers décasyllabiques, cette interminable Suite d'*Ogier le Danois*, dont M. de Longpérier retrouvait naguère un fragment important[1]. C'est au XIII[e] siècle sans doute ou au commencement du siècle suivant qu'un autre poëte, également anonyme, rédigea ces quatre Suites de *Huon de Bordeaux* que nous avons longuement analysées ailleurs[2], et auxquelles

[1] *Journal des savants*, avril 1876.

[2] *Épopées françaises*, 1[re] édition, t. II, pp. 553, 554 (d'après le manuscrit de Turin, H, II, 11, XIV[e] siècle), et t. I, pp. 528-532 (d'après les romans en prose, et en particulier d'après l'incunable de Jehan Bonfons).

nous avons donné les titres d'*Esclarmonde*, *Clarisse et Florent*, *Yde et Olive*, et *Godin*. On peut aller plus loin, et affirmer nettement que, parmi les Suites en prose que nous lisons dans les incunables et la *Bibliothèque bleue*, le plus grand nombre est servilement calqué sur certaines Suites en vers des XIII[e] et XIV[e] siècles. Lancés sur cette pente funeste, nos romanciers ne s'arrêtèrent plus, et il y en eut qui brodèrent à nouveau sur ces vieux canevas déjà brodés. C'est ici qu'il conviendrait de lire, comme nous en avons eu le courage, les traductions en prose de nos anciennes chansons, ces traductions qui ont eu tant de succès durant tout le XV[e] siècle et pendant la première partie du XVI[e]. On se fait difficilement une idée de l'extravagance de ces nouvelles fictions qui sont ajoutées à la fin des romans, et dont quelques-unes appartiennent certainement aux époques de décadence. Mais nous sentons qu'un exemple est absolument nécessaire...

Voici la vieille chanson d'*Amis et Amiles*. Nous aurons lieu plus tard d'analyser ce poëme profondément héroïque, et même un peu barbare. Qu'il nous suffise d'en indiquer très-sommairement le sujet. Amis et Amiles sont deux amis, et le vrai modèle des parfaits amis : Oreste et Pylade, Damon et Pythias, ne se sont pas plus étroitement aimés. Or Amis devient lépreux. Amiles a une vision céleste, et apprend d'en haut qu'il guérira son ami en le lavant avec le sang de ses propres enfants. Amiles n'hésite pas, et, d'une main implacable, tue ses deux fils pour sauver son ami qui lui avait autrefois sauvé et la vie et l'honneur. Mais Dieu fait un beau miracle, et les deux innocents ressuscitent. Certes, voilà une fiction terrible, et il n'en est guère qui ait plus le parfum de la Germanie. Tout le poëme a une grande majesté farouche. Écoutez maintenant le très-

médiocre et très-misérable continuateur du XIV[e] ou du XV[e] siècle [1].

Après la mort des deux amis, il entreprend de nous raconter les aventures des enfants de Bélissant et de *Mille* (il ne sait même plus le nom primitif de son héros). La veuve d'Amis, la méchante Lubias, veut noyer les deux petits enfants, et empoisonne leur mère Bélissant. Les deux enfants sont sauvés par deux cygnes, et déposés doucement sur le rivage. Un garde forestier élève le premier, qui s'appelle Anceaume; le second, Florissent, est allaité par une lionne. Surgit alors le principal personnage de toute cette continuation, un singe. « Mais (comme l'observe l'auteur de la *Bibliothèque des romans* au siècle dernier) ce n'était pas un de ces petits sapajous comme les dames en mettent dans leurs poches »; c'était un grand et fort singe. On voit cet animal, qui n'a rien d'épique, remplir un rôle considérable dans cette épopée ridicule. Il joue mille tours à Lubias; il combat en champ clos contre un parent de la perfide, et il est vainqueur. Charlemagne comble cette affreuse bête de caresses, et Lubias est brûlée vive. Il s'agit maintenant de trouver les deux enfants de Bélissant. L'un d'eux, Anceaume, après avoir perverti la fille du forestier, son père adoptif, suit Charlemagne dans une expédition contre les Sarrasins : le « bon singe » est son écuyer. Prouesses d'Anceaume, que le romancier place bien au-dessus de Roland. Or, il se trouve que Florissent, le frère d'Anceaume, est au nombre des mécréants : le roi sarrasin Gloriant l'a trouvé un jour au milieu des lionceaux, et l'a paternellement élevé. Les deux frères se livrent à un duel terrible sur le champ de bataille. Mais enfin ils se recon-

[1] *Milles et Amis*, Vérard, vers 1503 (d'après un original inconnu, mais qui n'est pas antérieur aux Valois).

naissent, et le bon singe, toujours présent, les jette dans les bras l'un de l'autre. Quand cet animal mourut, vous pensez bien qu'on lui fit de magnifiques funérailles !!!

Et voilà ce qu'étaient devenues les chansons de geste sous la plume des continuateurs du XV[e] siècle. En vérité, il faut quelque courage pour supporter la lecture de ces inepties. Ce sont pourtant ces fictions monstrueuses que les éditeurs de la *Bibliothèque des romans*, au siècle dernier, prenaient naïvement pour nos véritables romans carlovingiens.

III

3° On a remanié les anciennes chansons couplet par couplet, vers par vers, mot par mot. C'est le troisième et le dernier de leurs remaniements.

Nous voici enfin arrivés aux véritables remaniements de nos Chansons de geste; à ceux qui atteignent tout l'ensemble de nos romans; à ceux que ces poëmes ont subis dans chacun de leurs couplets, dans chacun de leurs vers et, pour ainsi dire, dans chacun de leurs mots. Il ne s'agit plus ici de nouveaux poëmes que l'on a intercalés dans la série des anciens romans; il ne s'agit plus de dénoûments nouveaux, de nouveaux prologues ou d'épisodes nouveaux qui ont été ajoutés à l'affabulation des chansons primitives. Non, non; nous avons sous les yeux une seule et même chanson dont la légende première n'a pas reçu d'additions importantes. Eh bien! cette chanson, nous affirmons qu'elle a été remaniée dix fois, qu'elle a été dix fois recommencée, qu'elle a revêtu à travers les siècles dix formes, dix habits différents. Maintenant, c'est maintenant que nous allons véritablement suivre les destinées de nos épopées nationales à travers toutes les vicissitudes de leur histoire; c'est maintenant que nous allons véritablement les considérer dans leur berceau; puis, les voir déchirer leurs langes, faire leurs premiers pas, bégayer leurs premiers chants, grandir, devenir fortes

et belles et, enfin, se flétrir, se décomposer et mourir. Nous sommes véritablement ici au cœur de notre sujet.

Ouvrons donc celle de nos chansons qui est indubitablement le plus ancien monument de notre poésie épique dont le texte soit parvenu jusqu'à nous; ouvrons la *Chanson de Roland*. Faisons plus intimement connaissance avec la physionomie de notre épopée primitive. La voilà bien, cette rude et simple beauté, qui ne veut pas d'ornements, à laquelle suffit sa jeunesse sans parure, sans coquetterie. Contemplons-la d'un œil jaloux, avant que la vanité ait rien souillé, rien amoindri de cette grâce forte et naïve. Tout à l'heure elle va se parer, tout à l'heure elle va revêtir mille habits trompeurs. Le fard remplacera cette rougeur vigoureuse et fraîche; je ne sais quels parfums compliqués annonceront la corruption en la dissimulant. Encore une fois contemplons notre épopée dans sa beauté native...

Quel fut le premier remaniement subi par nos plus anciennes chansons de geste? Il ne nous paraît pas difficile de répondre à cette question.

De très-bonne heure, et sans doute dès le XIIe siècle, les yeux de nos pères, leurs oreilles même, durent être désagréablement frappés par les assonances qui, dans la *Chanson de Roland* et dans un certain nombre d'autres poëmes, portent, comme on le sait, sur la dernière voyelle sonore, et non sur la dernière syllabe. L'oreille exigea des consonnances plus riches; les yeux protestèrent en faveur de leurs droits absolument violés. **LE PREMIER TRAVAIL DES RAJEUNISSEURS CONSISTA A CHANGER EN VÉRITABLES RIMES LES ASSONANCES DE NOS PREMIÈRES CHANSONS.**

Mais, il est facile de le comprendre, *ce changement du mot final nécessita très-souvent le changement de tout le vers.*

Quelquefois, il ne fallait, il est vrai, changer qu'un seul mot. Au lieu de :

> Li quens Rabels est chevaliers hardiz,
> Le cheval brochet *des esperuns d'or fin*...

le romancier se contentait d'écrire, pour avoir une rime plus riche, pour avoir une rime double :

> Le cheval broche *des esperons massiz*.

Mais on ne pouvait pas toujours s'en tenir là, et souvent, faute d'un mot pour remplacer l'ancienne assonance, on était obligé d'ajouter un vers tout entier. C'est ainsi qu'au lieu de :

> Dient Franceis : *Damnedeus nus aït :*
> Carles ad dreit, ne li devum faillir...

on dut écrire :

> Dient Franceis : *Jhesus le posteïs*
> *Nos soit garant par la soie merci!*
> Karles a dreit, *jà par nous n'iert failliz.*

Voilà donc trois vers au lieu de deux. Or, nous affirmons qu'une fois ce résultat obtenu, presque sans le vouloir et par la seule nécessité du changement des rimes, on ne devait pas encore en rester là. On prit goût, assez rapidement, à ces changements qui permettaient aux nouveaux poëtes d'entrer en plus de détails ; et ces détails étaient, en réalité, de nature à satisfaire des auditeurs de plus en plus difficiles et blasés. On adopta en principe des remaniements qui consistaient A AJOUTER, dans chaque couplet de la version primitive, UN CERTAIN NOMBRE DE NOUVEAUX VERS, lesquels servaient en quelque manière de commentaire ou d'éclaircissement aux anciens. Car presque toujours ces anciens vers subsistaient encore ; ils restaient enchâssés

dans le nouveau poëme, comme de vieilles perles dans une nouvelle monture.

Et voilà, suivant nous, en quoi a consisté ce nouveau remaniement de nos poëmes. Il fut et devait inévitablement être amené par la nature même du premier remaniement, lequel avait consisté à substituer des rimes aux assonances. Nous voudrions mettre en une vive lumière cet enchaînement naturel. Mais, encore ici, il est nécessaire de faire saisir par un exemple la différence, déjà profonde, qui existe entre les anciens couplets de nos premières Chansons de geste, et ces nouveaux couplets qui ont déjà subi l'addition plus ou moins nécessaire de quelques vers nouveaux :

ROLAND, TEXTE D'OXFORD.

Oliviers sent qu'il est à mort naffrez,
De lui vengier jamais ne li iert sez ;
En la grant presse or i fiert cume ber,
Trenchet cez hanstes e cez escuz buclers,
E piez e puignz, espalles e costez.
Ki lui veïst Sarrazins desmembrer,
Un mort sur altre [à la tere] geter,
De bon vassal li poüst remembrer[1]....

RONCEVAUX, TEXTE DE PARIS.

Oliviers sent n'en porra eschapper
De la grant plaie que li estuet porter ;
Par hardement vait la mort endurer :
De lui vengier fu bien entalentez ;
Dedens la presse des païens vait ester.
Bien s'i contint comme gentiz et ber :
De Hauteclere lor va grans cops donner.
Qui le veïst Sarrazins descoper,
Et piés et poins, espaules et costez,
L'un mort sor l'autre trebucher et verser.
L'enseigne Karle molt souvent escrier,
De gentil home li poüst remembrer...

Ainsi le même couplet qui, dans la rédaction primitive, ne se composait que de huit vers, se compose de douze vers dans la seconde version. Et il arrive fort souvent que les nouveaux vers, que les vers ajoutés sont en proportion bien plus considérable. Cette proportion même dut aisément donner à nos épiques la pensée de passer de ce remaniement à un rajeunissement encore plus complet : « Qu'est-il besoin, durent se dire les trouvères, qu'est-il besoin de suivre d'aussi près un ancien texte dont on ne conserve que si peu de vers et auquel il faut ajouter tant d'éléments nouveaux? Ces chaînes sont gênantes. Ne vaut-il pas mieux, après tout, que

[1] Vers 1965 et suiv. des éditions Th. Müller et Léon Gautier

nous gardions simplement la pensée, le fond de chaque couplet, et que nous les revêtions d'une forme tout à fait nouvelle? Le poëme n'en souffrira pas, et nous serons infiniment plus libres. Nous ne nous astreindrons plus à garder, pour chaque tirade en particulier, les consonnances de l'antique chanson. Qu'importe qu'un couplet rime en *ant* ou en *ié*, pourvu que la narration soit attachante et les héros intéressants? »

Oui, tel est le langage que se tinrent les trouvères. Et en effet, étant admis leurs premiers remaniements, étant admises les additions subies par chaque couplet du vieux roman, le raisonnement de nos poëtes n'avait ici rien que de fort logique et de fort naturel. Bientôt même ils en vinrent à ne plus tenir compte du nombre des anciens couplets; à ne plus suivre le texte original tirade par tirade; à mettre deux laisses là où l'ancien poëte n'en avait placé qu'une; bref, à changer complétement la physionomie de l'antique chanson, dont ils allèrent jusqu'à modifier quelquefois toute la doctrine et toute la moralité. Désirez-vous vous faire, par vous-même, une idée de cette transformation d'un ancien poëme : lisez la *Chanson de Roland* dans le manuscrit d'Oxford, lisez *Roncevaux* dans le manuscrit de Paris.

Mais nous reviendrons en détail sur ces rajeunissements successifs de nos vieilles chansons. Nous nous proposions uniquement d'établir ici une théorie générale.

Résumé et conclusion de cette histoire des remaniements de notre Épopée.

En résumé, les remaniements subis par nos Épopées nationales pendant le cours du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, se réduisent aux suivants :

Premièrement, on change les assonances en rimes. Mais, pour ce travail, il est souvent nécessaire, absolument nécessaire de changer, non pas seulement un mot, mais plusieurs; non pas seulement quelques mots, mais

un vers tout entier, et même d'écrire plusieurs vers au lieu d'un, à cause des difficultés de la rime.

De là, en second lieu, DES ADDITIONS PLUS OU MOINS CONSIDÉRABLES A LA PREMIÈRE VERSION,

Lesquelles donnèrent l'idée d'en finir avec les demi-mesures, avec les atermoiements et de CHANGER, PAR UNE RÉDACTION TOUTE NOUVELLE, L'ANTIQUE RÉDACTION DE CHAQUE COUPLET. Et l'on allait bientôt ne plus respecter, dans nos vieux poëmes, ni le nombre des couplets, ni leur ordre, ni même les idées des antiques trouvères.

A chacune de ces trois phases correspond plus particulièrement un certain nombre de nos chansons de geste. Néanmoins, il faut bien se convaincre que les procédés que nous venons de décrire n'ont pas été employés à l'exclusion l'un de l'autre; mais il faut se persuader, tout au contraire, qu'on les a souvent appliqués tous à la fois et dans une seule et même chanson. C'est surtout en histoire littéraire qu'il faut se garder des règles sans exceptions.

CHAPITRE XII

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE (SUITE). — LES RAJEUNISSEURS : LEUR PHYSIONOMIE, LEURS SEPT TRAVAUX

Physionomie des rajeunisseurs de nos premiers romans.

Après avoir étudié la nature des remaniements que nos poëmes nationaux ont subis dans le cours des XIIe et XIIIe siècles, il ne sera pas inutile d'examiner la physionomie des remanieurs. Ce ne sont pas, en général, de

véritables poëtes, comme les auteurs de nos premières chansons. Un abîme sépare le *Roland* d'Oxford du *Roncevaux* de Paris. Le souffle de l'ancien poëte est remplacé par une élégance un peu diffuse. Les remanieurs sont plus lettrés, plus *cléricaux* que leurs prédécesseurs : ce sont des gens d'une société moins militaire, plus délicate, plus fine. Ils se scandalisent quelque peu des rudesses de leurs devanciers et, d'une main polie, effacent les traits les plus durs de l'œuvre primitive. Et, comme ils sont mis en demeure d'exposer, au commencement de leurs poëmes, pourquoi ils ont ainsi retouché les chants de l'âge précédent, ils donnent plusieurs raisons de cette singulière entreprise. Ces raisons peuvent être ramenées à trois.

Les uns remanient les anciens poëmes, parce qu'ils les trouvent trop barbares.

Parmi les poëtes de la seconde époque, les uns ne dissimulent pas l'horreur qu'éprouve leur nature délicate pour la barbarie originelle des poëmes qu'ils se proposent de rajeunir. Écoutez un des arrangeurs de la *Chanson d'Ogier;* entendez avec quel dédain il parle de son devancier et de son modèle : « Ces gens-là, dit-il, » ces poëtes de l'ancien régime avaient un bouclier pour » violon et une épée pour archet. » Voilà comment ces poëtes de la jeune école raillaient les vieux trouvères, et les raillaient en les pillant. Certain jour, deux écoles furent nettement en présence : l'école héroïque et l'école semi-héroïque. L'école des XIe-XIIe siècles qui se mourait, l'école du XIIIe siècle qui naissait ; le siècle de Philippe-Auguste luttant contre celui de Godefroi de Bouillon ; j'allais dire Euripide luttant contre Eschyle. Les jeunes poëtes, comme nous venons de le voir, n'étaient pas indulgents pour les vieux. Certains remanieurs, cependant, étaient plus modestes et moins insulteurs. Ils s'attaquaient uniquement à la forme trop imparfaite, et non pas à la pensée trop rude de leurs devanciers.

Graindor, au commencement de la *Chanson d'Antioche*, avoue qu'il rajeunit l'œuvre de Richard le Pèlerin, parce qu'elle était écrite en assonances : « Oï l'avés conter en » une autre chançon ; — Mais n'estoit pas rimée ensi » com nous l'avon ; — Rimée est de novel et mise en » quaregnon. »

Les autres, parce qu'ils trouvent des lacunes considérables dans l'œuvre de leurs devanciers.

Une seconde raison alléguée par les remanieurs du XIIIe siècle, ce sont les prétendues lacunes que leurs devanciers ont laissées subsister dans leur œuvre incomplète : en tête de vingt poëmes, on trouve ce mensonge. Et c'est toujours « le meilleur » de l'histoire que les anciens trouvères ont ainsi laissé dans l'ombre. Nous savons à quoi nous en tenir sur le compte de ces lacunes : elles n'existaient réellement que dans l'imagination des nouveaux poëtes, qui étaient ravis de trouver dans la vie d'un héros une ou plusieurs années inoccupées, pour l'envoyer pendant ce temps courir de nouvelles aventures. L'heureux hasard, et comme on en profitait !

D'autres enfin, parce que les vieilles chansons leur paraissent contraires à l'histoire.

Enfin, il est des remanieurs qui ne se gênent pas pour inculper la véracité de leurs devanciers : « Ils ont faussé toute l'histoire », disent ces scrupuleux historiens, « et nous allons la redresser. » Ainsi parlent des poëtes de troisième ordre, qui n'ont pas même la notion du fait historique, qui vont insérer dans leur récit fables sur fables, qui imagineront cent péripéties impossibles et ridicules. Ce sont ces gens graves qui, en parlant des poëtes leurs prédécesseurs ou des poëtes leurs contemporains, poussaient ce beau cri : « Ils ont faussé l'histoire ! »

Chose singulière, quelque ingrat, quelque rebutant que fût ce métier de remanieur (car c'était un métier véritable), il se trouva des poëtes pour l'exercer uniquement. Oui, certains trouvères renoncèrent à *trouver*, pour rajeunir une série de poëmes antérieurs. Ils abdi-

quèrent volontiers toute originalité pour se consacrer à ces rajeunissements que le succès couronna. C'est ainsi que Graindor a remanié *Antioche* et *Jerusalem* d'après Richard le Pèlerin. Mais le type, le vrai type des remanieurs, c'est Adenet. Dans Graindor de Douai, il y a plus qu'un versificateur : il y a un vigoureux chrétien et un poëte vigoureux, qui n'a dû faire perdre à ses modèles que très-peu de leurs rudes couleurs et de leur austère simplicité. Graindor de Douai, traduisant en vers rimés les vieux vers assonancés de Richard le Pèlerin, c'est en quelque manière le Tintoret copiant un tableau du Titien. Adenet, au contraire, est bien loin de son modèle. Comparez ses *Enfances Ogier* à la première partie de cette *Chevalerie Ogier* que l'on attribue communément au vieux Raimbert de Paris. C'est Watteau copiant un tableau de Rubens. Il est élégant, il est poli, il est descriptif. Il parle une langue d'une pureté parfaite, et le sait bien. Les beautés épiques ne sont pas absentes de son œuvre, mais elles y sont transformées. Huit mille vers suffisent à peine à Adenet, là où Raimbert n'en a dépensé que trois mille. Adenet coupe, trempe de beaucoup d'eau le vieux vin de notre épopée primitive; mais ce vin était tellement généreux, qu'il conserve encore quelque chaleur, qu'il réveille encore le cœur endormi, qu'il fait vivre. Toutefois nous l'aimerions mieux sans mélange, et avec toute la saveur de son ancien bouquet.

Telles sont les considérations générales que nous voulions présenter sur les rajeunisseurs de nos poëmes; mais il est temps d'entrer tout à fait dans le détail, et de les voir à l'œuvre.

Les sept travaux d'un rajeunisseur de nos poëmes.

Le *remanieur* est au travail : sa tâche ne manque pas d'une certaine rudesse, ni de certaines difficultés. Voilà devant lui, voilà sous sa main le très-précieux manuscrit qu'il doit « rajeunir ». Usons de notre privilége d'ubiquité, entrons dans la chambre du poëte. Écoutons-le parler, et voyons-le écrire.

Son premier travail consiste à changer un vers assonancé contre un vers rimé

Le manuscrit qu'il s'agit de rajeunir est de petite taille, et il est facile de le reconnaître pour un manuscrit de jongleur. Il est d'une écriture antique : il date de cent ans, de cent cinquante ans peut-être. Si nous en lisons une page, nous nous convaincrons qu'il renferme uniquement des vers assonancés par la dernière voyelle sonore. Mais, sans aller plus loin, ces assonances nécessitent un rajeunissement; car elles ne sont plus ni comprises ni aimées des contemporains de notre arrangeur. Les chansons de geste se lisent, plus qu'elles ne se chantent : il faut, il faut des rimes doubles, des assonances par la dernière syllabe. Et c'est à ce changement que va d'abord travailler notre « refaiseur ».

Le texte de la chanson originale portait ces vers :

Ço duinset Deus, li filz seinte Marie,
Einz que jo vienge as maistres porz de Sizre,
L'anme del cors me seit hoi departie [1].

Il est nécessaire, comme on le voit, de changer ici l'assonance du second vers qui est véritablement par trop primitive. Le nouveau trouvère opère aisément ce changement, et écrit :

Or proi à Dieu, le fil sainte Marie,
Que, ains que veigne en France la garnie,
Soit la moie arme de mon cors departie [2].

[1] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, éditions Th. Müller et Léon Gautier vers 2938-2940. — [2] *Chanson de Roncevaux*, texte de Paris.

I PART. LIVR. II. CHAP. XII.

Autre exemple. Le texte ancien nous offrait ces vers « barbarement » assonancés :

Il jut anuit sur cele ewe de *Sebre* :
Jo ai cunté n'i ad que set *liuées*[1].

Cela ne se pouvait tolérer. Le rajeunisseur remplace ces deux vers par les suivants :

Desor le Sebre a sa gent aünée :
N'a que cinc lieues là où ele est jostée[2].

C'est ainsi, c'est encore ainsi qu'au lieu du vers primitif : « Murs ne citet n'i est remés à fraindre », le remanieur se voit contraint d'écrire : « Ne mur tant aut » qu'à la terre n'enfraigne »[3]; c'est ainsi qu'au lieu de : « Ne bien ne mal ne respunt sun nevuld[4] », il nous donne : « Toz coiz se tint, ne dist ne o ne non »; qu'il remplace cette belle image : « Li Emperere en tent ses mains vers Deu[5] », par cette banalité : « Ot le li Rois, soi prist à merveillier », et que, toujours à cause de la rime, il imagine ce vers : « Enseigniez-moi un homme de bernage », au lieu de cet autre : « Car m'eslisez un barun de ma marche[6]. »

Or, c'est à chaque page, c'est à chaque couplet qu'il est nécessaire de faire de ces petits changements, et telle est la première tâche du rajeunisseur. En deux mots, elle consiste « à changer un vers assonancé contre un vers rimé ».

Son second travail consiste à traduire, *par l'effet de la nécessité*, un seul vers assonancé par plusieurs vers rimés.

Mais il n'est pas toujours possible à notre arrangeur de faire de tels changements VERS PAR VERS, sans dépasser dans sa nouvelle version les proportions de l'ancienne.

[1] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, éditions Th. Müller et Léon Gautier, vers 2758, 2759. — [2] *Chanson de Roncevaux*, texte de Paris. — [3] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, vers 5. — [4] *Ibid.*, vers 216. — [5] *Ibid.*, vers 137. — [6] *Ibid.*, vers 275. Les vers du remanieur sont tous empruntés au *rifacimento* de Versailles.

En d'autres termes, il lui est absolument nécessaire de traduire parfois un seul vers assonancé par plusieurs vers rimés. Et pourquoi? Parce que, dans son arsenal de rimes, il n'en a pas une qui soit vraiment équivalente à l'antique assonance. Il faut deux vers au lieu d'un, deux vers qui délayent l'idée. Voici, par exemple, dans un couplet en *on* de la première *Chanson de Roland*, voici ce vers : « Il li trenchat ier le destre puign[1]. » Le rajeunisseur sent bien que les oreilles, ou plutôt que les yeux de ses contemporains supporteraient difficilement le son *uin* dans une tirade en *on*. Que fait-il? Il cherche un équivalent d'un seul vers, et ne le trouve pas. Alors il se résout, sans trop de peine, à écrire ces deux vers qui sont d'une admirable platitude : « Li cons Rollant qi » ait maleïçon — De son braz destre li a fait un tron- » çon[2]. » Dans un autre couplet en *on*, le vieux poëte avait écrit ce vers : « De sun paleis uns bels veltres acurt[3]. » Mais il se trouve que, d'un côté, *acurt* n'est pas admissible dans une laisse en *on*; et que, d'un autre côté, il n'est pas aisé de remplacer ces quelques mots par un seul vers en *on* : le nouveau poëte y perdrait ses peines. Bah! il fera deux vers au lieu d'un, et, sans hésiter, écrira sur son parchemin : « Lez un » palais, par grant aatison, — En cort un autres plus » irez d'un lyon[4]. » Un de ses confrères, ayant à résoudre le même problème, écrit ailleurs ces deux autres vers : « Atant en vit un autre en un landon — Et descen- » doit de l' grant palais Karllon[5]. » Le même rajeunisseur, embarrassé devant ce vers : « Ço set hum bien, n'ai cure de manace[6] », forge les deux suivants : « Vos

[1] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, vers 2701. — [2] *Roncevaux*, texte de Versailles. — [3] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, vers 2563. — [4] *Roncevaux*, texte de Paris. — [5] *Ibid.*, texte de Versailles. — [6] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, vers 293.

savez bien, et si est veritez ; — Ainc par manace ne fui trop effreez. » Les exemples ici ne sont que trop abondants, et c'est ce qui explique à nos lecteurs pourquoi les Chansons de geste, si brèves à l'origine, sont devenues si longues. A chaque couplet, les rajeunisseurs traduisaient plusieurs fois un vers ancien par deux nouveaux : c'est ainsi qu'un poëme de cinq mille décasyllabes se transformait assez vite en un poëme de huit mille vers.

Son troisième travail consiste à traduire, *sans nécessité*, un seul vers assonancé par plusieurs vers rimés.

Ces longueurs, du reste, n'étaient pas trop désagréables aux nouveaux trouvères : tout au contraire, ils s'y plaisaient. Leurs manuscrits étaient plus longs ; ils avaient plus de copie, comme nous dirions aujourd'hui. Voilà pourquoi, après leur second travail qui consistait « à traduire, *quand il était nécessaire*, un vers assonancé par plusieurs vers rimés », les voyons-nous se livrer bientôt à une troisième tâche qu'ils s'imposent très-volontairement et qui consiste « à remplacer *sans aucune nécessité* un ancien vers par plusieurs nouveaux ». Dans les vieux poëmes, les tirades en *ant* étaient généralement rimées ; le rajeunisseur n'avait pas besoin d'y toucher : elles pouvaient passer, sans aucun changement radical, dans un manuscrit du XIIIe siècle. Sans aucun changement ! Vous connaissez bien peu les habitudes et les tendances de nos remanieurs. Ne faut-il pas qu'ils délayent les anciennes chansons ? ne faut-il pas qu'ils fassent plus long ? « Ço dist Malprimes : le colp « vus en demant[1] », avait chanté le premier poëte. « C'est bien court, dit le nouveau ; c'est déplorablement sec et concis. Décidément je vais mettre deux vers à la place de celui-là ; d'autant que la rime est des plus aisées. » Et il écrit : « Ce dist Malprimes : Molt i a

[1] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, vers 3200.

» mors des Frans ; — Le premier cop voil-je, vos le de-» mans[1]. » Et le tour est fait. Le rajeunisseur n'a pas perdu son temps : sa chanson compte un vers de plus. Mais un autre arrangeur, travaillant sur le même vers, n'est pas si modéré que son confrère ; au lieu d'un vers, il en veut quatre, et écrit : « Ce dist Marprimes : Mar do-» terez noiant, — Demein arez un eschac issi grant : — » Ainc Sarazins n'ot onqes tant vaillant. — De la ba-» taille le primer cop demant[2]. » L'idée primitive, ici, a été singulièrement noyée ; mais qu'importe? Le nouveau poëte a gagné trois vers.

Dans le roman primitif, je trouve encore ces deux décasyllabes : « Or veit Rollanz que mort est sun ami, » — Gesir adenz, à la terre sun vis[3]. » Le rajeunisseur exploite ce texte si simple, et y trouve la matière d'un vers de plus : « Molt fu Rollans correciez et marris, — » Quant voit celui qui tant fu ses amis, — Mort à la » terre, contre Orient son vis[4]. » Voici un vers d'Oxford : « Bels fu li vespres e li soleilz fut clers[5]. » Il serait aisé d'en trouver l'équivalent en autant de syllabes ; mais pourquoi se gêner : deux vers valent toujours mieux qu'un. Ainsi raisonne le remanieur, et il écrit : « Beaus » fu li jors, si prist à decliner — Et li solaus se prist à » esconser. » Dès que l'on se permet de fabriquer ainsi, sans aucun besoin, deux vers au lieu d'un, il n'y a vraiment pas de raison pour n'en point fabriquer trois. Au lieu de : « Er main sedeit l'Emperere suz l'umbre[6] », on écrira hardiment : « Li Emperere esteit en mi un » pré, — Desoz un pin menuement ramé, — Por la calor

[1] *Roncevaux*, texte de Paris — [2] *Ibid.*, texte de Versailles. — [3] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, vers 2024-2026.
[4] *Roncevaux*, texte de Paris.
[5] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, vers 157.
[6] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, vers 383. = Cf. notre première édition de *Roland*, Introduction, p. XCVI.

» qui est grans en esté. » Voyez-vous le poëme qui s'allonge, s'allonge, s'allonge. Et comprenez-vous la raison de ces singuliers allongements[1] ?

Le quatrième travail des arrangeurs consiste à changer complétement les consonnances de certains couplets.

Les trois premiers travaux du rajeunisseur ont porté sur le vers, et non sur le couplet épique. Il est temps d'en arriver à ce couplet.

L'arrangeur est-il gêné d'un couplet à assonances difficiles? Son tourment est de courte durée : car il y a, pour lui, deux façons commodes de résoudre le problème.

[1] Nous voulons réunir ici un certain nombre d'exemples qui fassent bien comprendre ces trois premiers travaux de nos rajeunisseurs :

I. Un vers assonancé remplacé par un vers rimé.

ROLAND, TEXTE D'OXFORD.

Là siet li Reis ki dulce France tient.
(Vers 120.)

TEXTE DE VERSAILLES.

S'asist li Rois qui France a à baillier.

TEXTE D'OXFORD.

A icest mot venuz i est dux Naimes :
Prent Tencendur, muntet i li reis magnes.
Païen s'en turnent, ne volt Deus qu'il remai-
Or unt Franceis iço que il demandent. [gnent.
(Vers 3621-3624.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Là i vint Nemes et Fochiers de Vilence,
Li dus Ogiers qui fu de grant bobance.
Li paien tornent, car ils sunt en balance
Et li Franzois les suivent sans dotance.

TEXTE DOXFORD.

Mi Damnedeu, jo vus ai mult servit;
Tuz voz ymagenes vus referai d'or fin.
[Cuntre Carlun deignez me guarantir.]
(Vers 0088.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Mi Damedeu, je vos ai mot servi.
Toz vos images fis faire à or bruni.
Contre Karlon me soyez hui ami.

TEXTE D'OXFORD.

En la citet nen est remés paien
Ne seit ocis u devient chrestien.
(Vers 101, 102.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Les Sarrazins a fait toz detrenchier,
S'il ne volt croire et faire baptisier.

TEXTE D'OXFORD.

Carles li magnes, cum il vit l'Amiraill,
E le dragun, l'enseigne e l'estendart,
De cels d'Arabe si grant force i par ad,
De la cuntrée unt purprises les parz,
Ne mès que tant cum l'Emperere en ad.
Li reis de France s'en escriet mult halt,
(Vers 3329-3334.)

TEXTE DE PARIS.

Quant Karlemaines a veü l'amiral,
Et le dragon et l'enseigne roial,
Et cil d'Arrabe mainent grant baptistal,
Illuec ont entreprins la contrée d'un val,
Li bon Fransois, li nobile vassal,
Qui sont venu de France la roial ;
Dist l'Empereres.....

TEXTE D'OXFORD.

As quatre esturs lur est avenut bien,
Li quinz après lur est pesant e grief...
(Vers 1686, 1687.)

TEXTE DE VERSAILLES.

A quatre estors se puent bien aidier ;
Li quins après fut mot à redoter.

TEXTE D'OXFORD.

La furcheüre ad asez grant li ber,
Graisles es flancs e larges les costez ;
Gros ad le piz, belement est mollez.
(Vers 3157-3159.)

TEXTE DE PARIS.

Li Amiraus ot le cors figuré,
Graisles par flans, le cors gent et moslé,
Gros ot le pis et large le costé.

Première solution : Entre les assonances de l'ancienne strophe, il en choisit une dont il fait une rime et à laquelle il soumet tous les vers de sa strophe remaniée. Le premier couplet du *Roland* « Carles li reis nostre Emperere magnes », etc. peut être cité comme un exemple qui est d'une lucidité parfaite. L'auteur de l'ancienne version débutait par une tirade féminine dont voici les principales assonances : *magnes*, *Espaigne*, *fraindre*, *aimet* et *ateignet*. Eh bien! parmi ces assonances, le remanieur choisit celle en *aigne*, qui est la plus commune et, par conséquent, la plus facile. Il

TEXTE D'OXFORD.

Ki guaresis Jonas tut veirement
De la baleine k' en sun cors l'aveit [enz]...
(Vers 3101, 3102.)

TEXTE DE PARIS.

Vos garesistes Jonas tant doucement
De la balaine où prinst hebergement.

TEXTE DE VERSAILLES.

Qi garesis Jonas tot voirement
De la balene et del mortel torment.

TEXTE D'OXFORD.

Meillur vassal n'aveit en la curt nul.
(Vers 231.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Mieudres vassaus ne fu en cort veüz...

TEXTE D'OXFORD.

E Deus! dist Carles, jà sunt-il là si luinz ;
Cunsentez mei e dreiture e honur...
(Vers 2429, 2430.)

TEXTE DE PARIS.

Damedex peres, par la toie dousor,
Consentez-moi et droiture et honor...

TEXTE D'OXFORD.

E! Durendal, bone, si maro fustes!
Quant jo n'ai prud, de vus nen ai mais cure.
(Vers 2304, 2305.)

TEXTE DE PARIS.

Hé! Durendart, de bonne coneüe ;
Quant je voz laisse, grans dolors m'est creüe.

II. Un vers assonancé remplacé, de nécessité, par plusieurs vers rimés.

ROLAND, TEXTE D'OXFORD.

Ço dist Marsilies : Carles li empercre
Mort m'ad mes humes, ma terre deguastée.
(Vers 2755, 2756.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Ce dist Marsile : Oiez raison membrée ;
Karle de France a mot sa gent menée,
Morz a mes homes et ma terre gastée...

TEXTE D'OXFORD.

« Voelt par ostages », ço dist li Sarrazins.
(Vers 145.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Dist li paiens : « Sire, bien le fera
Par bons ostages que il vos enverra. »

TEXTE D'OXFORD.

Li Emperere se fait balz et liez.
(Vers 96.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Li Empereres, qui Francs doit justicier,
Lez fu et bauz et tuit si chevalier.

TEXTE D'OXFORD.

As braz se prenent ambesdous por luitier.
Mais ço ne set quels abat ne quels chiet.
(Vers 2552, 2553.)

TEXTE DE VERSAILLES.

A bras se prenent, mot fu Karle bliciez ;
Luitient et sachent, mais ne suis aaisiez
De nommer vos qi i remest haitiez.

III. Un vers assonancé remplacé sans nécessité par plusieurs vers rimés.

ROLAND, TEXTE D'OXFORD.

Clere est la noit e la lune luisant.
Carles se gist, mais doel ad de Rollant

TEXTE DE PARIS.

Clere est la nuis et la lune luisans.
Karles se gist, mais grainz est et dolans :

la choisit, dis-je, et l'impose à tous les vers de sa nouvelle laisse : « Charles li rois à la barbe grifaigne », etc. Le problème est résolu.

Mais la chose n'est pas toujours aussi aisée, et voici que notre refaiseur se trouve placé devant une ancienne tirade où il lui est presque impossible de réduire à l'unité d'une seule rime les vieilles assonances sauvages et rebelles. Le second couplet du *Roland* peut ici servir de type : « Li reis Marsilies esteit en Sarraguce », etc., et voici les assonances qui nous

E d'Olivier li peiset mult forment,
Des duze pers de la franceise gent
Qu'en Rencesvals ad laissiet morz sanglenz.
(Vers 2512-2516.)

Por son neveu fu tristes durement,
Et d'Oliver fu grevez molt forment;
Des doze pers a merveillos ahan,
Ensanble o euls vint mile combatans :
Et li fel Gaines, li cuivers souduians,
Tous les vendi as paiens mescreans.

TEXTE D'OXFORD.

Muntet li reis e si hume trestuit.
(Vers 3679.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Monte li Rois, o lui ses vavasors,
Ogiers et Nemes et Jofroiz l'amoros..

TEXTE D'OXFORD.

Si recevrat la nostre lei plus salve :
Chrestiens iert, de mei tiendrat ses marches.
(Vers 189, 190.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Crestiens iert batisez et levez,
Jontes ses mains fera les comans Dé,
De nos tenra Espaigne en quietez.

TEXTE D'OXFORD.

Respunt li Reis : « Vus estes saives hum. »
(Vers 248.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Li Emperere en hauce le menton;
Après li dit : « Mot estes saives hom.

TEXTE D'OXFORD.

Francs chevaliers, dist l'emperere Carles.
(Vers 274.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Li Emperere se dresse en son estage :
Grant ot le cors et mot fier vasselage :
« Seignors français, entendez mon corage. »

TEXTE D'OXFORD.

Li Emperere repairet veirement.
Si l' m'ad nunciet mis més li Sulians,
Faites en ad dis eschieles mult granz;
Cil est mult pruz ki sunet l'olifant,
D'un graisle cler racatet ses cumpainz;
E si chevalchent el premier chief devant.
(Vers 3190-3195.)

TEXTE DE PARIS.

Li Empereres est vers nous repairans,
Ce m'a noncié Blasmes li Surians
Que dis eschielles a devisé molt grans;
Cil est molt prouz et vistes et vaillans
Par cui alaine bondist li olifant.
Li cuens Rollans et Oliviers li frans,
Cil ·II· estoient de fier contenemant.
Karles vient çà qui nos iert sur corant :
Devant les autres est premiers chevauchans.

TEXTE D'OXFORD.

Les treis enfanz tut en un fou ardent.
(Vers 3106.)

TEXTE DE PARIS.

Les trois anfans sauvastes ausiment
En la fornaise que mal n'orent noient.

TEXTE D'OXFORD.

Ensembl' od vus quinze milliers de Francs,
De bachelers, de noz meillurs vaillanz.
Après icels en avrat altretant.
Si's guierat Gibuins et Loranz,
Naimes li dux et li quens Jozerans.
Icez eschieles bien les vunt ajustant.
S'il troevent l'ost, bataille iiert mult grant.
(Vers 3019-3025.)

TEXTE DE VERSAILLES.

Ensanble o vos vint mile Parisant,
Tuit bacelcr et nobile conquerant.
Et après vos en ira autretant,
Qi avant aus iront tot detrazant.
Si's guiera dan Richer le Normant;
Ceste bataille n'ira pas cohardant.
Ogier et Naymes, en qi je me fi tant,
Feront la terce : car preu sunt et vaillant.
Ses autres genz va mot bien ordenant.
Se trovent ou, bataille feront grant.

sont offertes par le texte d'Oxford, par cette antique rédaction : *Sarraguce*, *umbre*, *culchet*, *humes*, *cuntes*, *encumbret*, *dulce*, *cunfundre*, *dunget*, *derumpet*, *hunte*, *respundet*. Notre arrangeur se voit extraordinairement embarrassé devant tout cet assortiment qui ne lui fournit pas la matière d'une seule rime commode. Mais un tel embarras n'est pas inextricable. A quoi bon, juste ciel, se rompre ainsi la tête? Le rajeunisseur fait un coup d'État : il change complétement tout le système de l'assonance, et c'est ainsi que le second couplet de son remaniement sera assonancé, non plus en *u* féminin, mais en *er* : « En Saraguce est Marsile » li ber ; — Soz une olive se sist por deporter », etc.[1]. Et voilà encore, voilà le problème résolu.

Or, c'est seulement de cette dernière solution que nous avons lieu de parler, et nous pouvons affirmer que le quatrième travail des rajeunisseurs a consisté à changer complétement les consonnances de certains couplets.

Mais certaines autres tirades gênent trop la bonne

[1] Nous croyons utile de donner ici les deux premiers couplets du *Roland* : 1° dans le texte d'Oxford ; 2° dans le remaniement qui est connu sous le nom de « texte de Versailles ». Le lecteur saisira ainsi, d'une façon très-vive, les deux grands procédés des rajeunisseurs que nous avons ci-dessus essayé de mettre en lumière.

TEXTE D'OXFORD.

I.

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne :
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaignet :
Murs ne citet n'i est remés à fraindre,
Fors Sarraguce k'est en une muntaigne.
Li reis Marsilies la tient, ki Deu nen aimet,
Mahummet sert e Apollin reclaimet :
Ne s'poet guarder que mals ne li ateignet.

II.

Li reis Marsilies esteit en Sarraguce :
Alez en est en un vergier suz l'umbre ;
Sur un perrun de marbre bloi se culchet,

TEXTE DE VERSAILLES.

I.

Challes li rois à la barbe grifaigne
Sis ans toz plens a esté en Espaigne.
Conquist la terre jusque la mer alteigne,
En meint estor fu veüe s'enseigne ;
Ne trove borc, ne castel qu'il n'enplaigne,
Ne mur tant aut qu'à la terre n'enfraigne,
Fors Saragoce au chief d'une montaigne.
Là est Marsille qui la loi Deu n'en daigne,
Mahomet sert, mot fait folle gaaigne :
Ne poet durer que Challes ne le taigne ;
Car il n'a hom qu'à lui servir se faigne,
Fors Guenelon que il tint por engeigne :
Jamais n'est jor que le Rois ne s'en pleigne.

II.

En Saragoze est Marsille li ber ;
Soz une olive se sist por deporter,
Environ lui si demeine et si per.

Leur cinquième travail consiste à supprimer entièrement certaines tirades, et surtout à ajouter à l'ancien texte un certain nombre de laisses toutes nouvelles.

volonté des remanieurs : ils les suppriment. En conscience, nous ne saurions considérer ces suppressions comme un travail. Il n'en est pas de même pour les couplets que les arrangeurs ajoutent à l'œuvre de leurs devanciers : ces couplets ne sont pas rares. Il est souvent plus facile d'ajouter que de corriger : c'est ce qu'ont bien senti les trouvères du XIIIe siècle, et ils ont beaucoup ajouté. Est-il besoin de citer l'exemple bien connu des commencements de la bataille de Roncevaux ? Les remanieurs ont plaqué là je ne sais combien de laisses ou tirades qu'ils ont scrupuleusement consacrées à décrire, l'un après l'autre, chacun des douze pairs et chacune de leurs armes. C'est d'une longueur épuisante, mais cela tient de la place. Que de milliers de ces couplets nous pourrions transcrire ici, au grand ennui de nos lecteurs ! Il est peu de ces additions qui, véritablement, ne soient du dernier médiocre.

En sixième lieu, les rajeunisseurs modifient plus ou moins profondément les idées mêmes de leurs devanciers.

Nous arrivons tout naturellement à parler du sixième travail de nos rajeunisseurs. Il ne porte plus sur le vers ni sur le couplet épiques, mais sur les idées mêmes qui sont exprimées dans nos poëmes. Nous avons déjà fait remarquer et nous ferons voir, plus d'une fois encore, que tous nos poëtes n'ont pas appartenu à la même école politique. Il en est de royalistes, il en est de féodaux. Un rajeunisseur se permet volontiers de modifier,

Envirun lui plus de vint milie humes.
Il en apelet e ses dux et ses cuntes :
« Oiez, seignurs, quel pecchiet nus encumbret :
» Li emperere Carles, de France dulce,
» En cest païs nus est venuz cunfundre.
» Jo nen ai ost ki bataille li dunget ;
» Nen ai tel gent ki la sue derumpet.
» Cunseilliez mei, cume mi saive hume ;
» Si m'guarisez e de mort e de hunte. »
N'i ad païen ki un sul mot respundet,
Fors Blancandrins de l'castel de Val-Funde.

Sor un peron que il fist tost lister
Monte li Rois, si comence à parler :
« Oiez, signor, que je vos vel mostrer
» Consiliez moi coment porai esrer ;
» Desfendez moi de honte et d'affoler.
» Bien a set anz, ne sont mie à paser,
» Li Empereres, c'on puet tant redoter,
» En cest païs entra por conquister.
» Ars a mes bors, mes terres fait gaster,
» Cité n'avons qui vers lui peust durer ;
» Mais à vous toz consel vol demander :
» Par quel enging porai vers lui aler ? »
Mal soit de cel qui ousast mot sonner,
Ne qui levast son seignor conseiller
Fors Blankandin : cil ne se volt celer.
En tot le mont, si com orez nomer,
N'en verez hom tant saje mesager.

non-seulement les mots, mais encore les idées de ses devanciers, lorsque ces idées ne sont pas les siennes. Nous avons plusieurs manuscrits d'*Anseïs de Carthage*. Ce poëme se termine par le récit de la mort de Marsile. Charlemagne l'adjure de se convertir; mais le vieux païen résiste à toutes les remontrances de l'Empereur, et ne cherche qu'un prétexte pour demeurer dans son infidélité et mourir dans ses ténèbres. Voyant aux derniers degrés du trône de Charles de pauvres gens mal vêtus, il demande au roi de France quels sont ces misérables, et, comme on lui répond que ce sont des messagers de Dieu (des moines mendiants et des pauvres) : « Ce sont més Dieu qui, por la povreté, — Vivent et pren- » dent de nostre charité », il refuse d'embrasser une religion où les propres représentants de Dieu sont l'objet de si peu d'honneur et de respect. Or, l'un des deux manuscrits que nous avons sous les yeux raconte cette anecdote avec une mauvaise volonté évidente contre les clercs et les moines noirs; l'autre, au contraire, la raconte, s'il est permis de parler ainsi, sans le moindre voltairianisme. Comparez plutôt :

Du manuscrit 12458.

Sire, fait-il, or oiés mon pensé :
Quel gens sont ce à vo destre costé,
Et cil deça qui plus bas sunt posé,
Cil gris vestu, cil autre couronné,
N'ont mie à armes mult longuement esté,
Et cil par terre qui si sunt debouté,
A cui on a le remanant doné ? »

Du manuscrit 793.

Le roi Marsile a Karlon apielé.
« Sire, dist-il, or oiés mon pensé :
Quel gens sont chou à cel destre costé
Qui cointement sont vesti et paré?
Et cil dechà qui plus bas sont posé,
Cil noir vestu *qui si haut sunt tonsé*,
QUI SUNT DE GRAISSE GARNI ET BOUSOUFLÉ,
Cil gris vestu, cil magre descarné;
Quel gent sunt chou cil jeune coroné,
A ces mantiaus qui sunt de vair fouré?
N'ont mie as armes, je cuic, lontems esté.
Et cil à tiere qui là sunt debouté,
A cui on a le remanant donné ? »

Cette citation fera bien saisir, pensons-nous, l'esprit avec lequel certains trouvères modifiaient ou défiguraient la pensée de leurs prédécesseurs. De tels exemples sont fréquents. Est-il besoin d'ajouter qu'en

dehors de l'esprit de parti, l'amour-propre des rajeunisseurs les poussait trop facilement à ces étranges modifications? Un des arrangeurs de la *Chanson de Roland*[1] était Parisien sans doute, et ne fut pas légèrement étonné de ne pas trouver dans le poëme original l'éloge des Parisiens. Il ajouta cet éloge *propria manu*, et modifia dans ce sens un des couplets de la chanson primitive. Le vieil auteur avait dit : « Ensemble od vus » quinze milliers de Francs, — De bachelers, de noz » meillurs vaillanz[2]. » Le remanieur remplaça ces deux vers par les suivants, qui sont pleins d'outrecuidance : « Ensemble o vos vint mile Parisant, » — Tuit bacheler e nobile conquerant. » Ce poëte, naïf en son orgueil, eût été bien capable d'écrire un livre sur les *Victoires et conquêtes*... des Parisiens.

Tels sont les abus où se sont laissé entraîner les médiocres auteurs de nos *rifacimenti*. Mais, somme toute, il ne faudrait peut-être pas se montrer trop rigoureux à leur égard, et l'on peut invoquer en leur faveur le bénéfice des circonstances atténuantes. A vrai dire, ils ont été poussés par la force des choses. Le jour où l'on ne voulut plus se contenter de l'antique assonance et où l'on prétendit se donner le luxe de la rime, ce jour-là même nos Chansons de geste furent condamnées, nécessairement condamnées, à toutes ces déformations dont nous venons de subir l'attristant et ennuyeux spectacle.

Ne nous hâtons point, d'ailleurs, de mépriser ces remaniements. Certes l'artiste est très-légitimement révolté de leur médiocrité fade et plate; mais l'érudit ne les négligera jamais. Dans les versions rajeunies du XIIIe siècle, il est aisé de retrouver des vers fort nom-

[1] Texte de Versailles.
[2] *Chanson de Roland*, texte d'Oxford, vers 3019, 302

breux, et même un certain nombre DE COUPLETS ENTIERS qui appartiennent évidemment à la version primitive. Dans le seul texte de ce remaniement du *Roland* qui est connu sous le nom de « manuscrit de Paris », il n'y a guère moins de quarante strophes antiques qui ont été scrupuleusement respectées et reproduites par l'arrangeur[1]. Ce paresseux se sera sans doute estimé trop heureux de les faire entrer, sans y changer un mot, dans le cadre de son propre texte[2] : ce rajeunisseur aura eu l'excellente idée d'être un simple conservateur. Nous ne saurions trop le féliciter d'une telle inspiration : car rien n'est plus précieux pour nous que de retrouver, enchâssés dans un texte nouveau, ces vénérables fragments d'un texte ancien. L'artiste qui, dans quelques fortifications de la décadence gallo-romaine, découvre de beaux chapiteaux antiques, cet homme fortuné n'est pas plus ravi que je l'ai été jadis en découvrant dans le *Roland* du XIIIe siècle tant de nobles débris de la chanson du XIe. C'est ainsi,

[1] Nous les avons énumérées dans notre 1re édition de *Roland* (I, *Introduction*, p. XCII).

[2] Quelquefois, à côté de la strophe ancienne, nous possédons la strophe rajeunie, et il est curieux de comparer entre elles ces deux rédactions qui sont séparées par un ou deux siècles. Puis donc que, dans tout notre livre, nous procédons toujours par types, nous mettrons ici sur les yeux du lecteur, comme type de ces laisses à double emploi, les deux couplets CCIV et CCV du remaniement de Paris. L'un est la laisse antique très-religieusement conservée; l'autre est le rajeunissement de cet ancien couplet : A. COUPLET ANTIQUE : » *Dient Paien : « L'Emperere repaire; — De ceuls de France poez oïr les graisles.* » — *Se Karles vient, duel i auronz e perde. — Se Rollans vit, nostre guerre* » *est nouvelle : — Perdue avons Espaigne, la grant terre.» — Lors se rassemblent la pute gent averse, — Trois cent des mieudres qui el champ porent iestre. — A Rollant font un assaut fort et pesme. — Il se defant com chevaliers honestes — Et lor decope et les bras et les testes.* » = B. COUPLET NOUVEAU : « *Quant Paien oient le son des olyfans, — Dist l'uns à l'autre : « Karles est* » *repairans. — De ceuls de France oiez les cors sonnans. — Se Rollans vient,* » *nostre painne est moult grans. — Perdu avons d'Espagne tous les pans.»* — *Plus de cent mille de tous les miex vaillans — Sont assemblé as vers elmes luisans. — Molt fierement fu assaillis Rollans. — Or a li Cuens endroit lui grant ahans. — Cil le regart qui sur touz est puissans! — A Durandart, dont li brans est tranchans, — A fait tel place des cuivers mescreans — Que les javelles en gisent par les champs.* »

c'est grâce à ces restes augustes que l'on peut arriver à reconstruire presque entièrement tel ou tel vieux poëme dont le texte original n'est pas parvenu jusqu'à nous, et dont nous ne possédons qu'un long rajeunissement. La plus antique rédaction de la *Chanson de Roland* nous a été conservée, comme on le sait, dans un manuscrit qui présente les plus déplorables lacunes : eh bien! il nous a été facile de combler toutes ces lacunes avec les textes de nos six *rifacimenti*. Quatre ou cinq cents vers, véritablement antiques, nous ont été fournis par l'œuvre de ces arrangeurs que plusieurs ne tiennent pas en assez grande estime, et nous les avons fait entrer, à leur place, dans notre cher vieux poëme que nous avons eu la joie de reconstruire ainsi en sa première et magnifique intégrité! Telle est l'utilité, tel est le prix de nos remaniements[1].

Puissions-nous les avoir bien fait connaître et avoir suffisamment démontré, par des exemples dont nous avons à dessein restreint le trop grand nombre, que les six principales occupations des rajeunisseurs, des arrangeurs de nos chansons de geste, étaient les suivantes :

Changer un vers assonancé contre un vers rimé;

Remplacer, *en cas de nécessité absolue*, un vers assonancé par plusieurs vers rimés;

Faire la même modification *sans aucune nécessité*, et dans le seul but de donner plus de longueur au poëme ainsi rajeuni;

Changer les assonances de tout un couplet;

Supprimer, et surtout ajouter des couplets entiers;

Modifier enfin, suivant leurs propres idées, les idées mêmes et l'esprit des chansons originales.

[1] Voyez ci-dessus (p. 275 et suiv.) notre chapitre sur la langue des Chansons de geste, où nous avons exposé ces idées à un autre point de vue et sous une autre forme. = Cf. surtout le chapitre XIII de l'*Introduction* de notre *Roland* (1re édit., t. I, pp. LXXXIX-CIX).

Le septième et dernier travail des arrangeurs de nos poëmes consiste à refaire en alexandrins une chanson d'abord écrite en décasyllabes.

Mais nous avons supposé jusqu'ici que les rajeunisseurs se servaient du même vers qu'avaient employé leurs prédécesseurs, du décasyllabe. Il est cependant arrivé, plus d'une fois, que les arrangeurs ont changé le rhythme même de l'œuvre qu'ils défiguraient en la copiant. Ils ont écrit en lourds alexandrins une œuvre qui avait été primitivement chantée en décasyllabes vifs et légers. C'est ce qui notamment est arrivé pour *Huon de Bordeaux*, pour *Ogier le Danois*, pour *Jourdain de Blaives* et pour les *Lorrains*[1]. Et tel est le septième et dernier travail des rajeunisseurs de nos vieux poëmes.

CHAPITRE XIII

REMANIEMENTS SUCCESSIFS DE NOS CHANSONS DE GESTE (SUITE DU PRÉCÉDENT). EXPOSÉ, PAR ANTICIPATION, DE CES REMANIEMENTS DEPUIS LE XIIIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS

Il est nécessaire de sortir ici des limites que nous avons fixées à notre « période de splendeur » et, pour présenter un tableau d'ensemble, d'esquisser rapidement les principaux traits de la « période de décadence ». Nous reviendrons plus tard en détail sur chacun de ces traits ; mais il faut aujourd'hui, il est même absolument nécessaire que nous sachions quelle a été la destinée

[1] Au moment même où nous imprimons ces lignes, M. Paul Meyer vient de découvrir un feuillet des *Lorrains* en vers alexandrins. Mais, comme l'a remarqué M. Bonnardot on connaissait déjà plusieurs fragments des *Lorrains* en vers dodécasyllabiques. (*Romania*, Avril 1874, p. 226.)

générale de nos romans depuis leurs origines jusqu'à nos jours.

Or, nous nous sommes arrêtés vers le milieu du XIIIe siècle, et nous avons déjà fourni un long chemin.

Résumé rapide de toute l'histoire de l'Epopée française jusqu'au XIIIe siècle.

Nos chansons nationales, sous la forme de Cantilènes tudesques et surtout romanes, ont d'abord retenti populairement dans toutes les assemblées et sur tous les champs de bataille, pendant toute la durée de la première race.

Faute de sujet digne d'elles, faute de matière épique, ces Cantilènes rudes et sauvages allaient peut-être s'éteindre dans la bouche de nos pères, lorsque surgit Charlemagne qui fournit en abondance aux poëtes populaires des sujets nationaux, des sujets glorieux. Alors, et pendant toute la durée de la seconde race, les Cantilènes reprennent une nouvelle vie, une force nouvelle. Ce sont toujours de petits poëmes, semi-lyriques, semi-épiques, chantés par tout un peuple et non par des chanteurs de profession, et célébrant toujours, comme les chants primitifs de la Germanie, les origines et les héros de la patrie, *originem gentis conditoresque*. A côté de ces complaintes et de ces rondes, les traditions orales se répandent et persistent partout avec une ténacité remarquable. Et cet état de choses dure environ jusqu'au Xe siècle.

Vers le Xe siècle, ces traditions orales et ces chants populaires donnent à certains poëtes l'idée de composer des chansons plus développées et plus narratives. C'est à ces traditions, c'est à ces chants populaires que les nouveaux poëtes demandent le sujet et les héros de leurs poëmes, lesquels seront chantés désormais par des chanteurs de profession et non plus par tout un peuple. Et voilà nos premières Épopées, nos premières Chansons de geste. Nous possédons dès lors des romans en quatre

ou cinq mille vers décasyllabiques, très-grossièrement assonancés, rudes, sanglants, sauvages, pleins de beautés sublimes et farouches. Telle est notre première rédaction de la *Chanson de Roland.*

Viennent les gens du temps de Louis VII, plus délicats, plus élégants, amis du beau langage. On ôte aux anciens poëmes leurs assonances par la dernière voyelle, et on leur substitue des consonannces plus complètes par la dernière syllabe. Cette opération nécessite de notables changements dans le corps du même vers, à tel point que, plus d'une fois, on est forcé de composer deux ou trois vers au lieu d'un. Et tel est le caractère de la plupart de nos poëmes depuis la seconde moitié de ce XIIe siècle que notre maître, M. J. Quicherat, a coutume d'appeler la grande époque du moyen âge.

Enfin, vers la fin de ce siècle et durant la première moitié du XIIIe, on en finit avec ces ménagements, et l'on arrive à des rédactions entièrement nouvelles. Ces rédactions sont encore, pour la plupart, en vers de dix syllabes; mais elles sont sensiblement plus longues, et il n'est pas rare de lire à cette époque des poëmes de huit à dix mille vers...

Voilà où nous avions fait halte. Reprenons maintenant notre route.

Son histoire anticipée depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours.

Le XIVe siècle est loin d'être le siècle de la concision; tout au contraire : la chronique et la poésie ont alors d'insupportables longueurs. Les gens de ce temps-là ont les oreilles rebattues des anciens romans; il leur faut tout au moins de nouveaux détails, des formes rajeunies. Alors apparaissent d'énormes poëmes, pénibles, laborieux et longs, longs, longs. Vingt mille vers ne font peur ni aux poëtes, ni (dit-on) aux lecteurs de ce siècle courageux. Encore ces vers sont-ils de lourds alexandrins. Le « délayage » est le caractère de cette

littérature : quelques gouttes de notre ancienne poésie épique en des quantités prodigieuses d'eau claire. Il y avait là de quoi épuiser les courages les plus héroïques : un immense dégoût envahit en effet les intelligences du XIV[e] siècle. « Assez de vers comme cela », s'écria brutalement le public blasé. Il y a toujours des auteurs pour répondre aux demandes renouvelées des lecteurs de leur temps : on se mit donc à rédiger des Romans en prose. Nouvelle phase.

Au XIV[e] siècle, on délaye les anciennes chansons en de longs poëmes de quinze à vingt mille vers.

Les premières rédactions en prose n'apparaissent guère avant le déclin du XIV[e] siècle, et elles ne furent à la mode qu'au XV[e]. Un critique ingénieux a voulu voir dans leur naissance et dans leur succès l'influence victorieuse de la bourgeoisie, tandis qu'il voit dans les longues épopées en vers du XIV[e] siècle et de la première moitié du XV[e] l'influence de la noblesse, et surtout de la maison de Bourgogne [1]. Sans exagérer ces hypothèses, on y peut trouver quelque vérité. Il est digne de remarque que le bourgeois n'aime pas les vers : il a, de nos jours, et il a dû toujours avoir un mépris souverain pour ce qu'il appelle « des idées creuses ». Parlez-lui de la prose : c'est net, c'est bourgeois, cela se comprend. Les grands seigneurs, au contraire, se piquent de poésie, et les Bourguignons, voulant avoir d'énormes manuscrits magnifiquement enluminés, commandèrent de longs poëmes à leurs poëtes semi-officiels. La dimension du contenant eut cette influence sur la dimension du contenu. Mais la maison de Bourgogne passa, et la bourgeoisie demeura : n'est-elle pas immortelle? Le roman en prose triompha dans les manuscrits ; il s'y épanouit tout à son aise, et nous aurons lieu de feuilleter bientôt un *Renaud de Montauban* en plusieurs volumes. Et

Au XV[e] siècle, elles sont mises en prose.

[1] Charles d'Héricault : L'*Épopée française*.

quels volumes[1] ! Puis, l'imprimerie arriva, et elle arriva tout à point. On peut dire que les premières presses ont surtout gémi sous le poids des nouveaux romans en prose. Les Vérard, les Lotrian, les Benoît Rigaud, les éditeurs d'alors, font de belles fortunes avec ces récits mal rajeunis dont nous nous réservons de faire voir plus tard l'ineffable absurdité. Rien, en effet, n'est moins épique que ces contes de fées : Barbe-Bleue y remplace Roland, les singes y supplantent les héros, les enchanteurs y détrônent les anges. Et, de nouveau, le dégoût s'empare de toutes les intelligences françaises. Cette fois ce sera pour longtemps.

C'est sous cette forme que l'imprimerie, aux XVe et XVIe siècles, leur donne une popularité nouvelle.

Dès lors, nous entrons dans la période de l'oubli, et le XVIIe siècle mérite d'être appelé le siècle de l'ingratitude. Il fut superbe et dédaigneux envers nos antiquités nationales, et cette ingratitude est telle que je n'en connais guère de plus rapide ni de plus scandaleuse dans toute l'histoire littéraire. Je ne crains pas de trop m'irriter contre un Boileau faisant commencer à Villon l'histoire de notre poésie et effaçant de son doigt janséniste et sec cinq siècles de nos annales intellectuelles. Un vers de l'*Art poétique* où il est parlé de « l'art confus de nos vieux romanciers », voilà le résumé que « le législateur du Parnasse » daigna faire de cinq beaux siècles français et chrétiens. Dans toute la société lettrée, c'était le même oubli : on rivalisait d'ingratitude. Mais nos vieilles légendes étaient toujours imprimées par milliers, mais elles étaient par milliers lancées parmi les paysans, qui en faisaient toujours leurs délices : ce sont les origines de la *Bibliothèque bleue*. Par malheur, ces versions

Au XVIIe siècle, commence, pour notre Epopée nationale, la période de l'oubli.

Nos vieux romans ne sont plus connus et goûtés que dans les campagnes. Commencements de la *Bibliothèque bleue*.

[1] Ms. de l'Arsenal, B. L. F., n° 144. — Un manuscrit de la Bibliothèque de Munich (G, 15, n° 7), qui renferme UN ROMAN EN PROSE COMMANDÉ PAR LA MAISON DE BOURGOGNE, et plusieurs autres manuscrits de la même nature, montrent bien qu'il ne faut pas prendre à la lettre les idées de M. d'Héricault.

en prose ne rappelaient guère les anciens poëmes; elles étaient le plus souvent empruntées aux médiocres incunables des Vérard et des Lotrian. L'oubli donc, l'oubli s'épaississait de plus en plus autour de ces débris de l'Épopée nationale; chaque année enlevait de nombreux lecteurs à ces livres populaires. On ne les connaissait plus que de réputation dans les villes, et ce n'est certes pas le siècle de Voltaire qui semblait destiné à leur rendre leur antique popularité.

Au XVIII[e] siècle, la *Bibliothèque des romans* de M. de Paulmy rend une certaine popularité à nos vieux poëmes de plus en plus défigurés.

Cependant le XVIII[e] siècle s'occupa de nos vieux poëmes. Un esprit aventureux et fin, M. de Paulmy, résolut d'exploiter nos romans qui étaient encore l'objet d'une curiosité vague. Il les enchâssa dans sa *Bibliothèque des romans*. Mais, hélas! qu'ils étaient rajeunis, ou plutôt défigurés! On avait été chercher, dans les vieux cimetières, ces grands guerriers du XII[e] et du XIII[e] siècle; on les avait exhumés tout chargés de leurs hauberts, leurs heaumes en tête, leurs lances ou leurs épées en main. Puis, on les habilla en jolis seigneurs du XVIII[e] siècle: on leur passa des bas de soie; on leur infligea des épées en verrou et des vestes brodées. On leur apprit ensuite le beau langage, et on les fit parler comme des héros de boudoir. Telle est la figure que font nos pauvres vieux poëmes dans la *Bibliothèque* de M. de Paulmy: nous y reviendrons. Ce n'est pas d'ailleurs la dernière déformation que devaient subir nos trop malheureuses épopées.

Mais la *Bibliothèque bleue* est aujourd'hui le dernier asile de leur gloire.

La *Bibliothèque bleue*, telle que nous la voyons aujourd'hui se glisser dans les maisons de nos paysans, est sans doute le dernier outrage que nos vieilles chansons seront appelées à subir. Qui ne les connaît, ces petits livres, laids, difformes, sur gros papier gris-bleu, racontant les aventures des *Quatre Fils Aymon* ou les *Conquêtes du grand Charlemagne?* Comment ne pas aimer ces *bois* délicieusement grossiers, qui représentent par

exemple Renaud, Alard, Guichard et Richard se tenant tous les quatre, avec une majesté roide, sur la croupe complaisante du seul cheval Bayard? Pauvres petits livres, mal imprimés, et encore plus mal écrits, je ne puis cependant me défendre d'une profonde émotion à la vue de vos pages grisâtres et de vos gravures ridicules. Oui, je suis ému, comme aussi je l'étais quand, aux portes des églises d'Italie, on me vendait d'informes petits libelles en vers italiens, qui racontent encore aujourd'hui la gloire et les exploits des héros français, des héros de nos Épopées. Je les aime, ces petits livres bleus, et les conserve précieusement sur le rayon le plus aimé de ma bibliothèque. Les voilà donc, ces mêmes fictions qui ont eu jadis une si grande destinée; qui ont devancé toutes les littératures de l'Europe chrétienne, et qui étaient déjà dans toute la maturité de leur gloire, quand rien de littéraire n'existait encore dans le monde latin. Les voilà, ces fictions qui ont tour à tour été :

Résumé et conclusion.

Des traditions militaires et religieuses, circulant de bouche en bouche dans tous les rangs de la nation, passionnées et vivantes;

Des chants populaires en langue vulgaire, des complaintes ou des rondes où l'on voit se condenser puissamment toutes les traditions militaires et religieuses de nos deux premières races;

Des poëmes plus étendus et plus narratifs, où l'on développe épiquement la matière fournie par les traditions d'abord, mais aussi par les complaintes religieuses, par les rondes, par les chants nationaux;

Des chansons de geste, comme le *Roland*, en quatre ou cinq mille vers décasyllabiques, assonancés par la dernière voyelle sonore; héroïques, militaires, demi-barbares;

Des chansons de plus en plus développées au XIIe, et surtout au XIIIe siècle;

Des poëmes en dix, quinze ou vingt mille vers au XIVe siècle, sous l'influence probable de la maison de Bourgogne et des grands seigneurs de cette époque;

Des romans en prose aux XIVe, XVe et XVIe siècles;

Des romans habillés à la moderne, défigurés, méconnaissables, au XVIIIe siècle, dans la *Bibliothèque* de Paulmy d'Argenson;

Et enfin des récits en prose, écourtés, arrangés, déformés, et néanmoins populaires, qui, sous le nom de *Bibliothèque bleue*, jouissent encore d'une belle popularité au milieu de nos campagnes reconnaissantes. Car les paysans ont eu de la mémoire à l'endroit de notre Épopée, et les villes seules nous ont scandalisés par la rapidité de leur ingratitude.

CHAPITRE XIV

REMANIEMENTS SUCCESSIFS DE NOS CHANSONS DE GESTE (SUITE ET FIN). SOUS QUELLE FORME SE PRÉSENTE TOUR A TOUR LA MÊME FICTION ÉPIQUE DEPUIS LES ORIGINES DE NOTRE ÉPOPÉE JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE?

Pour faire comprendre les vicissitudes de l'Épopée française depuis le XIIe siècle jusqu'à nos jours, il est nécessaire de citer quelques exemples.

Quelle que soit la clarté des pages qui précèdent, il serait malaisé de bien saisir par quelle série de transformations a successivement passé notre Épopée nationale, si nous nous contentions de cette exposition

théorique, et ne fournissions pas ici quelques exemples. Il nous est donc venu à la pensée de prendre deux ou trois épisodes de nos Chansons de geste, et de les faire passer tour à tour sous les yeux de nos lecteurs, avec les habits divers dont ils ont été revêtus à travers les siècles.

Plusieurs épisodes de nos Chansons de geste vont être présentés au lecteur sous toutes les formes qu'ils ont successivement revêtues.

Nous avons choisi tout d'abord un épisode d'*Ogier le Danois*. On lit, au commencement du beau poëme attribué à Raimbert de Paris, une scène émouvante que le trouvère a su rendre avec une heureuse énergie. Charles, le grand Empereur, a envoyé des ambassadeurs à Gaufroi, duc de Danemark. Sans craindre la colère de celui dont la voix faisait trembler le monde, Gaufroi renvoie à l'Empereur les messagers français, après leur avoir injurieusement fait couper les cheveux et la barbe. Voilà les malheureux ambassadeurs qui, la rougeur au front et les yeux bas, se présentent ainsi mutilés à la porte du palais impérial. Charles s'indigne : il apprend l'outrage du Danois ; il veut se venger. La vengeance lui sera facile : il se trouve que, précisément, le fils du duc Gaufroi est à la cour de l'Empereur en qualité d'otage. Vite, on le fait venir. Le jeune Ogier arrive, et Charles lui annonce, sans préambule, qu'il va lui faire trancher la tête. Mais, par bonheur pour l'otage, de mauvaises nouvelles arrivent de l'Italie ; Rome est menacée par les Sarrasins. L'Empereur porte sa colère de ce côté, et accorde à Ogier un sursis inespéré, qui va permettre au Danois de courir à ses aventures, et au poëte Raimbert d'écrire un poëme de treize mille vers.

C'est donc à Raimbert de Paris que nous devons sans doute la première forme qu'ait reçue cet épisode ; c'est la première, à tout le moins, qui soit parvenue jusqu'à nous. On remarquera la beauté rude de ces vers qui sont assonancés par la dernière voyelle. Charlemagne y est montré inexorable jusqu'à la fin, et

Ogier y est représenté temblant devant la mort. C'est naturel, c'est vrai. Le roi des jongleurs, Adenet, qui a « mis en bon français » la première partie du poëme de Raimbert, est l'auteur de la seconde rédaction : ses vers, assonancés par la dernière syllabe, sont plus purs et plus élégants ; mais on y trouve du remplissage et de la redondance. Charles se laisse fléchir par les prières de Naimes, oncle d'Ogier, et Ogier lui-même ne tremble pas un seul instant. Adenet eût cru se déshonorer en donnant des sentiments humains à un tel chevalier.

Mais voici un nouveau poëme, sur le même sujet, où nous retrouvons la même légende encore plus défigurée. C'est une chanson du XIVe siècle. Que de longueurs ! Le vers de douze syllabes se traîne mortellement. Ogier bavarde comme un mauvais avocat ; les barons objectent à Charles la raison d'État ; le lecteur bâille. Nous sommes presque heureux de quitter ces méchants vers pour une méchante prose. Notre épisode, en effet, comme tout le roman d'*Ogier*, a été mis en prose aux XVe et XVIe siècles ; mais cette prose, hélas ! est une traduction servile de ce même roman en vers qui vient de nous assoupir si lourdement. Néanmoins, et grâce à l'imprimerie, elle conquit un succès beaucoup plus durable et beaucoup plus universel. La *Bibliothèque des romans* elle-même ne put faire oublier cette version détestable, qui a circulé longtemps dans les petites villes et dans les campagnes. Mais le passage de la *Bibliothèque des romans* est tellement curieux, qu'il était nécessaire de le reproduire ici, comme la dernière forme ou plutôt comme la dernière insulte qu'ait subie l'œuvre héroïque du trouvère du XIIe siècle. On lira, dans le roman du XVIIIe siècle, « qu'Ogier n'avait pas donné de ses nouvelles à l'aimable Élizène, les postes n'étant pas alors organisées avec la même régularité qu'aujour-

d'hui. » Et tout le reste est à l'avenant. Il était difficile de s'élever à un pareil niveau de sottise et d'ignorance[1].

Nous avons choisi, comme second exemple, un épisode d'*Amis et Amiles*, de ce beau poëme où l'on pour-

[1] I. LA COLÈRE DE CHARLES, ÉPISODE D'OGIER LE DANOIS. — *Le duc de Danemark Gaufroi ayant insulté les ambassadeurs de Charlemagne, l'Empereur ordonne qu'on tranche la tête au jeune Ogier, fils de Gaufroi. Les mauvaises nouvelles qui arrivent de Rome et les supplications de ses barons décident Charles à différer cette exécution.*

Ire FORME (XIIe siècle). Poëme en vers de dix syllabes, assonancés par la dernière voyelle. Beaucoup de naturel; une simplicité un peu rude.

Nostre empereres est par matin levés;
S'oït la messe au mostier Saint-Omer.
En son palais est li Rois retornés :
Ogier demande, son prison forosté.
Isnelement l'a emmainné Guimer,
Le castelain cui il l'ot comandé :
« Ogier, dist Kalles, vos m'estes forosté.
Vos savés bien com Gaufrois m'a mené,
Qui mes messages m'a fait si vergonder,
Corones faire et les grenons coper.
En mon vivant me sera reprové;
Mais, par mon cief, mult chier le comparrés :
Je vos ferai tos les membres coper... »
— « Sire empereres, dist li Danois Ogiers,
Ben me poés ochire et detranchier;
Se vus le faites, che sera grant peciés.
Gaufrois mes peres ne m'ot mie mult chier
Qui envers vos me fait forostagier. »
Lors regarda l'enfes par le planchier :
Si vit la sale emplir de chevaliers...
« Sire, dit l'enfes, nobile chevalier,
Li rois mes sires me velt faire escillier.
Por Dieu, vos pri, le glorieus du ciel,
Que envers lui m'aidiés à replegier. »
Et il respondent : « Biaus enfes, volentiers
L'em prierons, se il vos puet aidier. »
Quatorze conte li sunt chaü au pié,
Qui tot le prient et manaie et pitié :
« Que puet cis enfes se Gaufrois t'a boisié »
De la parole est li Rois corochiés :
« Baron, dist-il, traiés vus en arier;
Car par l'Apostre c'on à Rome requiert,
Je li ferai tos les membres trenchier ;
Je ne voil mie que essample i prengniés,
Se nus de vos laist som fil ostagier.
Se il le fait, ne l reverra jà liet. »
Chil dient : « Sire, con vos plaira, si iert;
Mais ains nus hom, qui ert des cristiens,
Ne se pena d'enfant si empirier. »
Es la Roïne qui revient dou mostier;
Et li baron la prisont à proier
Qu'au Roi requerre qu'il ait merci d'Ogier.
Et la Roïne vient au Roi sans targier,
Mult docement li commence à proier :
« Rendez-moi, sire, icest enfant Ogier;
Dedens ma cambre en ferai un huissier.
Se Dex m'aït, mult m'ara grant mestier. »
Et dist li Rois : « Em perdon em proiés,
Car ne l rendroie por tot l'or desos ciel. »
Et dist la dame : « Enfes, ne puis nient.
Cil te garisse qui en crois fu dreciés. »
Qui donc oïst le dansel gramoier,
Ses poins detordre et ses cheveus sacier
Et tot derumpre son hermine delgié :
Par soie amor plorent cent chevalier,

I PART. LIVR. II. CHAP. XIV.

rait aisément trouver le sujet d'un drame aussi héroïque que la *Fille de Roland*. Amis est frappé de la lèpre, et ce châtiment lui a été infligé par la justice céleste, parce qu'il s'est jadis rendu coupable d'un faux serment

Serjant e dames, puceles e molliers,
Qui tot prièrent por Deu merchi d'Ogier.
Et li Rois jure le baron saint Ricier
Jà lor proière ne li ara mestier.
(*La Chevalerie Ogier de Danemarche*, poëme de Raimbert de Paris, édit. Barrois. vers 104-174.)

IIe FORME (XIIIe siècle). Poëme en vers décasyllabiques rimés. Style châtié, plein d'élégances et de redondances.

Charles li rois, qui moult fist à prisier,
De par sa terre fist ses briez envoier
Pour ses barons qui li doivent aidier:
Car Danemarche vorra toute essillier,
Tout vorra faire à terre trebuchier.
Mar li ont fait orgueilleus destourbier :
Gaufroi le cuide faire comparer chier.
A Saint-Omer a fait mander Ogier
Pour lui apendre ou pour vif escorchier.
Quant Mahaus ot d'Ogier ainsi plaidier,
Tel duel en ot (de ce n'estuet cuidier
C'on ne peüst faire ne pourchacier
Chose qui plus li peüst près touchier).
Car quant le vit sor le cheval liier,
Toute pasmée remest deseur l'erbier :
Pour lui moru de duel (mentir n'en quier)
Avant que fussent passé ·II· mois entier.
Ogier enmainent: ne vorrent delaier.
Droit à Paris vinrent sans plus targier.
Li pluseur prirent Damedieu à proier
Que il le laist sain et sauf repairier
Et le destourt de mort et d'encombrier.
Maint en convint de pitié lermoier.
Quant ces nouveles sot Namles de Baivier,
Cui cele chose devoit moult anuier,
Au Roi s'en vint, se l prent à arraisnier :
« Sire, dist-il, par le cors saint Richier,
» Mal voulez faire, je ne l vous quier noier,
» Quant vous Ogier voulez à mort jugier.
» En ceste terre trop ariés cuer lanier;
» Mais se à droit en voulez esploitier,
» Ogier ferez sans plus tant respitier
» Que à Gaufroi nous puissons aprouchier.
» S'en forteresse le poons assiégier,
» A vos engiens li faites convoïer.
» Vous ne porrez Gaufroi plus courroucier,
» Lui ne sa gent de rien si esmaier. »
Tout ce disoit Namles pour detrier ;
Car son neveu avoit moult de cuer chier:
« Namles, dit Charles, bien fait à otroier. »
(*Les Enfances Ogier*, Bibl. nat. fr. 1471. = Cf. l'édition de Scheler, pp. 13 et 14, vers 399-438.)

IIIe FORME (XIVe siècle). Poëme en vers de douze syllabes et qui est beaucoup plus développé que les précédents.

[Or] est li bers Oger du chastel departis :
Par devant le roy Charle fu amené et mis
Et devant les messages qui crient à hauts cris :
« Venjance te prions, Charle de Saint-Denis.
» Vecy le fils Gauffroy : il est nos anemis,
» Ce que pere forfait doit comparer le fils. »
Quant Ogier les entend, si fu tous esbaïz,
A genouls se jetta moult [piteus] et pensis.
« Ogier, ce dit li Roys, or est ton corps trays,
» Et tout par le tien pere qui doit estre haïz.

pour sauver la vie d'Amiles. Amis et Amiles, comme nous l'avons dit, c'est Oreste et Pylade, c'est Pythias et Damon. Le pauvre lépreux, inconnu de tous, arrive un jour dans le pays qu'habite son ami : il se fait

» Je t'en condempne à mort, voians tous les marquis.
» — Mercy! ce dist Ogier, Empereres gentils,
» Aiés pitié de moy, pour Dieu de paradiz,
» Et se mon pere n'est venus en ce païz,
» Ainsi comme il devoit et qu'il avoit promis;
» Hoir [suis] de sa contrée et, s'il estoit fenis,
» Je tenroie la terre et le noble païz.
» Homage vous en fays [en foy] et en servis
» De moi entierement, et serai vos subgiz;
» Et me donnés office qui soit li plus petis :
» Si vous feray homage volentiers, non envis.
» Rois, j'ai une marrastre dont li corps soit bruïz :
» Et mon pere la croit : pour ce en vaut-il piz.
» Bien vouldroit ma marrastre que je feusse fenis
» Pour [ce que] son fils teinst en sa main les prouffis.
» Vois, je suis le droit hoir pour tenir le païs :
» Homage vous en fay et le feray toudis.
» Et se mon peres a aus messagiers mespris,
» Tant leur donrray du mien, par le corps Jhesu-Cris,
» Con jugeront li prince et li barons gentils.
» Et en feray penance du tout à leur devis.
» Pitié seroit, s'ensi estoie à la fin mis
» Pour une male femme de quoy je suy haïs. »

Ogier parla au Roy et bien et sagement;
Et li Rois li a dit : « Tout ce ne vault noient;
» Forostagé vos a vo pere laidement.
» S'en perderés le chief par le mien serement. »
Il a dit à ses hommes : « Or tost, delivrés m'ent. »
Adont parla Ogier de cuer piteusement.
A Naimon de Baviere grande pitié en prent
Et à Houel de Nantes qui moult ot hardement
Et à Oedon de Langres et au conte Florent.
Sanson et Manessier, et des autres granment;
S'en sont venu au Roy, dit lui ont doucement :
« Empereres de France, pour Dieu omnipotent,
» Aiés en vous pitié de ce damoisel gent :
» Car le sien pere l'a tray villainement.
» Car c'est le plus beaux enffes qui soit ou firmament.
» Encor a-il onze oncles et maint noble parent.
» Il n'a si gentil homme en tout le casement.
» Et se li enffes meurt par vous si faittement,
» Vous en acquerés certes des anemis granment.
» — Ne m'en chaut, dist li Roys, je n'en donne noient
» De trestout le linage si grant come il s'estent.
» Car honis soit mon corps trestout entierement,
» Se je ne fay destruyre Ogier à mon talent.
» — Sire, ce dist dus Naymez, par le mien serement,
» Vous vous ferés haïr de trestoute vo gent.
» Et se besoing vous croist d'estre en aucun content,
» Vous ne trouverez prince en tout vo tenement
» Qui vous veuille servir ainsi ne autrement.
» — Sy feray, dist li Rois, par foy, s'on ne les pent.
» Ne suy-je roy de France par droit engendrement?
» S'il avoit home nul dessoubs le firmament
» Qui voulsist reveler contre moy nulement,
» Maudis soit le mien corps de Dieu omnipotent,
» Si je ne me vengois de mon corps tellement
» Que li autre en seroient esbay grandement.
» Mourir feray Ogier. »

(*Ogier le Danois*, Bibl. de l'Arsenal, B. L. F. 190-191.)

I PART. LIVR. II. CHAP. XIV.

conduire vers lui. Amiles entend de loin le bruit de la crécelle qui annonçait l'approche des lépreux ; ému de compassion, il envoie à l'infortuné sa coupe pleine d'excellent vin. Or, Amis possède une coupe toute pareille qui lui a été donnée, comme celle d'Amiles, par le pape de Rome. A ce signe, Amiles reconnaît son libérateur, son ami, la meilleure moitié de lui-même : il tombe aux bras d'Amis, il le couvre de baisers. Le lépreux est aussitôt introduit dans la maison d'Amiles, et on le conjure d'y passer le reste de sa vie. Ici s'arrête notre épisode : Amiles ne tardera pas, ainsi que nous l'avons vu, ainsi que nous le reverrons bientôt, à sacrifier à son ami la propre vie de ses enfants.

Ie FORME (XVe-XVIe siècles). Version en prose, imprimée dans un incunable sans date, et calquée sur la rédaction en vers du XIVe siècle.

« ... Et ne tarda gueres le chastellein que il n'amenast Ogier le Dennoys au roy Charlemaigne. Si se vint getter le dit Ogier le Dennoys devant luy en luy requerant pardon, dont le Roy eut grant pitié. Mais les messagers ainsi oultragés, qui là estoient, si leverent un grand cry et demanderent vengeance leur estre faite pour refrener leur vitupere et rabaisser la gloire et folle hardiesse de son pere. Et à ce leur prestoit bien l'oreille le Roy, et eüst voulentiers fait trencher la teste à Ogier le Dennoys, n'eüst esté le bon duc Nesme de Baviere qui tant benignement et tant amoureusement lui remonstra la grant perte qu'il feroit de mettre à mort le jeune Ogier tant humble, noble et honneste et comblé de toutes vertus. Or le Roy, voyant si irreparable dommage, tyrannie et deshonneur que son pere avoit fait à ses messagiers et seigneurs qui là estoient presens, esmeü d'ire à cause que en son nom ce malefice avoit esté fait, le reputoit aussi grief et autant encontre son honneur come s'on lui eüst fait en sa propre personne. Et lors, tant pour la foy mentie de son pere comme de l'outrage fait aus ditz messagiers, condamna ledit Ogier avoir la teste trenchée et recepvoir mort, presens toute sa baronie. Adonc s'escria le povre jeune Ogier : « Ha ! sire, pour Dieu, » mercy. Vous cognoissez, sire, que de tout cecy je suis innocent et suis de» mouré comme serf à vous vendu. Si povez de moy faire tout à vostre bon » plaisir et voulenté. Et ne cuide point que mon pere soit si inhumain de me vou» loir laisser ainsi destruire. Mais, sire, pour ce qu'il a ung autre filz que moy » de ma marrastre qui m'est très ennemie ; et voulentiers seroit cause de ma » destruction pour augmenter la prosperité de son filz. Or, touchant le service » et hommage en quoy il vous est tenu, laissez mon pere là ; car, sire, vous con» gnoissez que je suis son seul et vray héritier. Pour ce, je vous requier en » nom du benoist glorieus Jesus qui pour le rachapt des humains souffrit mort et » passion, que il plaise de votre grace royalle avoir pitié et mercy de moy. Et » plaise à votre royaulté me recepvoir et retenir pour vassal ; et, au plaisir du » Createur, en vos affaires je m'enploiray si bien que vostre noble seigneurie » aura cause de soy contenter de moy. Et au regard des nobles messagiers » ainsi opprimés et blecés, de ceste heure je me submetz leur reparer tout en » ce point qu'il plaira à la noble baronie en ordonner. Car tant que j'auray » terre ne seigneurie, jamais ne fauldray. » Nonobstant tout, le doulx parler de

La chanson consacrée à nos deux amis et que nous citons tout d'abord, est un rude, un fier poëme, et qui réunit tous les caractères des romans de la bonne époque : vers décasyllabiques, assonancés par la dernière voyelle sonore, petit vers de six syllabes à la fin de chaque couplet. Mais à côté, tout à côté de ce texte auguste, il convient de citer une légende latine, une *Vita sanctorum Amici et Amelii* qui semble avoir été écrite d'après une chanson de geste. Ce précieux document, dans un assez grand nombre de manuscrits, accompagne la Chronique du faux Turpin et paraît destiné, comme elle, à populariser dans la société cléricale cette belle légende que notre vieille épopée vulgarisait au sein de la société civile et militaire. Quoi qu'il en soit, la *Vie* latine fut traduite en français vers le commencement du XIII[e] siècle,

Ogier ne contenta en rien le Roy. Mais dist à Ogier : « Cela ne sert de rien ; car » pour le parjurement et oultrage de vostre orgueilleux et despiteux pere, vous » y perdrés la vie. Car c'est la vraye reparation et la justice qui en ce cas appar» tient. Sus, dist le Roy au Prevost, faictes le incontinent mourir. » Or s'escrie le povre Ogier le Dennoys : « E ! mere de Dieu, comme souffrez-tu mourir ung » innocent pour la deffaulte de son pere ? A ! dame, je me recommande à ta très » saincte grace. » Si se tourna un peu à cartier, et avisa Nesme de Baviere, de qui il se sentoit plus familier que de nul autre chez le Roy ; si luy getta l'œil de pitié en luy recommandant son piteux cas. Adonc se sont assemblés tous les barons et pers de France. Et tout remonstre au roy le piteux estat du jeune Ogier ; et comment il est innocent de tous ces inconveniens et defaultes ; et que, s'il le fait mourir, jamais baron en sa cour ne demourera de bon cœur, veu le noble lignaige dont il est : « Car il a unze oncles très grans seigneurs et très » vaillans en armes qui vous pevent grever quelquefois, s'il vous survenoit quel» ques defortunes. » Et à ce respond le Roy que de toute leur puissance il ne conte un bouton : « Car c'est ma royale ordonnance qu'il meure et prenne fin. » (*Ogier le Dennoys, duc de Dannemarche, qui fut l'ung des pers de France, lequel avec l'ayde du roy Charlemagne chassa les païens hors de Rome et remist le Pape en son siége*. Imprimé à Paris par Lepetit-Laurens, sans date.)

V[e] FORME (XVIII[e] siècle). Extrait de la *Bibliothèque des romans*.

« Ce monarque, prêt à passer les Alpes, délibéra si, pour punir de sa félonie le roi de Danemark contre lequel il ne pouvait plus dans ce moment tourner ses forces, il ne traiterait pas son fils avec la dernière rigueur. Mais le duc de Bavière lui fit entendre qu'il agirait avec plus de justice et de noblesse en emmenant avec lui le jeune Ogier, et le faisant servir utilement dans son armée. Ce fut le parti qu'il prit et que Naimes alla lui-même annoncer à notre héros, qui quitta sa prison en regrettant Elizène, mais n'osant pas trop faire connaître ses regrets, parce qu'il était question de voler à la gloire. » (*Bibliothèque des romans*, février 1778, p. 83.)

I PART. LIVR. II. CHAP. XIV

et nous citons un fragment de cette traduction pieuse qui ne fut pas sans jouir elle-même d'une certaine popularité. Au XIV[e] siècle cependant, on ne sut plus se contenter ni de cette traduction, ni de notre antique roman qui avait singulièrement vieilli : on crut le rajeunir en le dialoguant, en le mettant au théâtre. La fiction d'Amis et d'Amiles est une de celles qui ont été dramatisées au XIV[e] siècle : un manuscrit très-important de cette époque nous offre l'unique texte de ce Mystère. Nous n'avons aucune raison de ne pas avouer que cette littérature des Mystères est en général assez médiocre, et le drame d'*Amis et Amiles* n'y contredit guère, comme on en jugera par le fragment qui suit. Cependant il règne dans cette scène je ne sais quelle naïveté tranquille et douce à laquelle on est bien forcé de trouver quelque charme. Nous n'en dirons pas autant d'une cinquième transformation qu'a subie notre légende dans une *Complainte* de la seconde moitié du XIV[e] siècle. Ces deux dernières transformations, remarquons-le bien, sont particulières à notre poëme. Avec sa version en prose, notre roman retombe dans la loi commune[1] : cette version appar-

I[re] FORME (XII[e] siècle). Chanson de geste en décasyllabes assonancés ; chaque couplet est terminé par un petit vers de six syllabes.

[1] II. AMIS RETROUVE ET RECONNAÎT AMILES; ÉPISODE D'AMIS ET AMILES. — *Le comte Amis est frappé de la lèpre; il se présente à la porte d'Amiles, dont il est séparé depuis longtemps, et par lequel il n'est pas tout d'abord reconnu. Mais les deux amis se reconnaissent enfin, et tombent dans les bras l'un de l'autre.*

Ez à la porte le vaillant conte Ami :
Ses tarterelles conmensa à tentir.
Bienfait demande por Deu qui ne menti.
Li cuens l'entent dou mengier où il sist.
Lors a huchié le seneschal Remi :
« A celle porte ai un malade oï.
» Va, se li porte et dou pain et dou vin
» Et de la char, por Deu qui ne menti,
» Que Dex me rande mon compaingnon Ami
» Ou tex nouvelles m'en apreingne à oïr
» Par quoi je saiche s'il est ou mors ou vis. »
Li seneschaus prent le pain et le vin;
Si en avale les degrez mauberins,
Au conte Ami le porte.

Li cuens Amis prent le pain et la char :
Garins et Haynmes tendirent le hannap.
Li seneschaus qui nul mal ne pansa

tient sans doute au XVe siècle : elle est, suivant nous, pleine de fraîcheur et de grâce, et nous servira très-

I a tost mis le vin que il porta.
Touz en fu plains et rasez de ·II· pars.
Li seneschaus bien garde s'en donna :
Tous les degrez dou palais en monta,
A son seignor le conte.

« Vouz m'envoiastes au preudomme mezel;
» Malades est : il n'a si bel souz ciel.
» Un hanap a qui moult fait à proisier
» S'il et li vostre ierent entrechangié,
» Dex ne fist home nul de mere soz ciel
» Qui l'un de l'autre en poïst rentercier.
« — Mainne m'i, frere, » li cuens li respondié.
Et cil respont : « Par mon chief, volentiers. »
Li cuens Amiles ne s'i volt atargier ;
Dou compaingnon se voldra acointier.
Tornez s'en iert el borc à Saint-Michiel ;
Si n'en trouvarent mie.

Lors avalerent les degrez dou donjon :
N'en treuvent mie à la porte desouz.
Tornez en iert en la ville et el borc
Por dou pain querre dont n'avoit encor prou.
Li cuens le sieult à force et à bandon ;
Voit la charrete, li serf ierent entor.
Li cuens Amiles s'apuia as limons
Et si demande : « Sire, dont iestez vouz ? »
Et dist Amis : « Ne sai qu'en tient à vouz ?
» Ne veez vous que je sui uns lieprouz ?
» Et quier Amile dont je sui desirrouz.
» Quant je ne l truis, moult en sui corresouz.
» Or voldroie mors iestre. »

Li cuens Amiles oï Ami parler,
Son compaingnon que moult pot desirrer.
Sor la charrete va maintenant monter,
Il le conmence baisier et acoler.
Sus en palais le fist tantost mener.
Sur un vert paile auffriquant d'outremer,
Là l'ont assiz, se l vuelent honorer,
Et Belissans la bele o le vis cler
Voit son seigneur ; se l prent à apeller :
« Qui est cil, sires, gardez ne l me celez,
» Que je voz voi si grant joie mener ?
» — Dame, dist-il, par sainte charité,
» C'est mes compains que je doi molt amer,
» Qui me garit de mort et d'afoler. »
Belissans l'oit, joie prinst à mener,
Adont le baise, se l prent à acoler.
Baise visaige et la bouche et le nés :
Forment en font grant joie....

(*Amis et Amiles*, édit. Conrad Hofmann,
p. 78-80, vers 2692-2756.)

IIe FORME, particulière à la légende d'*Amis et Amiles* (XIe-XIIe siècles). Vie de saint en prose latine et composée sans doute

« Per Deum vos oro [dixit Amicus] ut non me hic dimittatis, sed ad domum comitis Amelii, amici et socii, me perducite. » At illi responderunt dicentes : « Semper tuis obedivimus preceptis, et, donec poterimus, tibi obedientes erimus. » Cumque festinanter perduxissent illum in urbem comitis Amelii, et ante ejus curiam tabellas more talium infirmorum tangerent, comes Amelius ut audivit, dixit cuidam servo suo : « Panem et carnem accipe et romanum sciphum optimo imple vino, et defer illi infirmo. » Minister vero jussum implevit et re-

I PART. LIVR. II. CHAP. XIV.

difficilement de transition pour en venir à la septième et dernière forme qu'ait reçue notre épisode, à la rédac-

d'après une chanson de geste. On la trouve souvent dans les mêmes manuscrits que la Chronique de Turpin.

versus dixit : « Per fidem, domine, quam tibi juravi, nisi sciphum tuum tenerem, profecto crederem illum esse quem habet infirmus, quia ambo videntur unius pulchritudinis ac magnitudinis esse. » At comes dixit : « Festina et adduc illum ad me. » Ut autem productus est ante comitem, interrogavit unde esset, aut qualiter talem sciphum adquisiisset. At ille dixit Bericano castro se fuisse oriundum et Rome a summo pontifice Deusdedit sciphum ac baptissimum accepisse, ibique hoc habuisse. His auditis, statim cognoscit illum suum esse socium qui eum a morte retraxerat et filiam regis Francorum ei tradiderat uxorem. Projecit ergo se super illum, magnas emittens voces et crebras effundens lacrimas, osculando et amplexando eum. Sed et conjunx comitis cum hoc audiisset, cucurrit, et, solutis crinibus, multas super eum effudit lacrimas, reducens ad memoriam qualiter Ardericum delatorem fortiter expugnaverit. Post nimium vero luctum, in domum introduxerunt eum et in pretioso thoro illum collocaverunt dicentes : « Mane nobiscum, domine, donec anima tua egrediatur de carnis ergastulo. » (*Vita sanctorum Amici et Amelii*, Bibl. nat. lat. 3550, 3632, 6188, etc.)

IIIe FORME (XIIIe siècle). Traduction française de la légende latine qui précède.

«... Je vos pri por Deu [dist Amis] que vos ne me lassoiz ici ; mas me portez en la cité à conte Amiles, mon compaignun. » Et cil qui voloient obeir à ses comandemenz le porterent lai où Amiles estoit. Et comancerent à resoner les tarterelles, ainsi cum mesel ont acostumé. Et quant Amiles oï le son, si comandai à un sien sergent qu'il portast à cestui malaide dou pain et de la char, et plain son enap qui lui fu donez à Rome de bon vin. Et quant li sergenz oit fait le comandement son seigneur, li dit à repairier : « Par la foi, sire, que je vos ai, se je ne tenisse en ma main vostre enap, je cuidasse que ce fust cil que li malaide ai. » Et Amiles li dit : » Va tot, et se l'amoine ceanz à moi. » E quant il fu venuz devant son compaignun, il li demandai qui il estoit et comant il avoit acquis tel enap : « Je sui, dit il, de Briquain le chastel, et li enaps me fu doné de l'apostoile de Rome qui me baptisa. » Et quant Amiles ce oït, se conust que ce estoit Amis ses compains, qui l'avoit délivré de mort, et li avoit doné la fille le roi de France à famme. Et tantost il se mist sor lui et commançai forment crier, plorer et doloser, basier et embracier. Et quant ce oï sa famme, si corrut tote deschevoillée, plorant et demenant grant duel : quar ele avoit en memore ce qu'il avoit occis Ardré. Et tantost il le mistrent en un très bel lit et li distrent : « Demorez avez nos, beau sires, jusque à ce que Dex face sa volunté de vos. » (*L'amitiez de Ami et Amile*, Bibl. nat., anc. Lavall. 85. Cf. l'édit. de Moland...)

IVe FORME commune seulement à quelques fictions épiques (XIVe siècle). Mystère dramatique en vers de huit syllabes. *Amis et Amiles* est qualifié de « Miracle de Notre-Dame ».

AMIS.

. . . .
Ha, ha ! monsieur, n'obliez mie
Ce povre ladre.

AMILLE.

Henry, vien avant, pren un madre
Plain de vin, je te le commande,
Et du pain et de la viande,
Et porte à ce ladre dehors.
Que Dieu nous soit misericors
Au derrain jour.

HENRY.

Monseigneur, g'i vois sans sejour.
— Frere : vez ci viande et pain ;
Se tu as hanap, si l' atain
Pour ce vin mettre.

AMIS.

Chier ami, le doulx roy celestre
Doint à celui des cieulx la joie
Qui par vous ces biens ci m'envoie!
Mettez ci, sire.

HENRY.

E gar à po que je vueil dire :
C'est ci le hanap mon seigneur.
Il n'est ni mendre, ni greigneur,
Mais tout ytel.

AMIS.

Cher ami, je ne scé pas quel

tion trop concise et trop sèche de la *Bibliothèque des romans*. Le marquis de Paulmy et ses secrétaires ont

Le hanap vostre seigneur est ;
Mais je sui de prouver tout prest
Que de long tems, je vous dy bien,
Ce hanap-ci a esté mien
Et est encore.

HENRY.

Frere, je m'en tais quant à ore ;
Mais vraiement ce semble-il estre.
— Mon seigneur, par le roy celestre,
Ce mesiau qui est à la porte
A un bon hanap boit qu'il porte,
Qui est d'argent, non pas de fust.
Je cuiday que le vostre fust
Par sainte foy.

AMILLE.

Voire, dya, alons y moy :
Je le vueil véoir à mon tour.
— Mon ami, Dieu vous doint s'amour !
Dont estes-vous ?

AMIS.

Ne vous peut chaloir, sire doulx.
Vous veez que je sui lepreux
Qui à rien faire ne sui preux.
Tant y a, ce vous puis-je dire,
Querant m'en vois Amille sire
Que je tant à véoir desir.
Quant ne le truis, au Dieu plaisir
Mourir voulroie.

AMILLE.

De vous baisier ne [me] tenroye,
Se j'en devois estre à mort mis.
Chier compains, vous estes Amis.
Vous ne le me povez nier,
Se ne me voulez renier
Amour et foy.

AMIS.

Ha ! chier compains, quant je vous voy,
De plourer ne me tuis tenir.
Certes ne cuydai ja venir
Jusques ici.

AMILLE.

Loez soit Diex, quant est ainsi !
Amis, prenez le d'une part.
Et vous, Henry, que Dieu vous gart !
De l'autre part le soustenez,
Et à l'ostel le m'amenez.
Je vois devant.

YTIER.

Or sus, et si l'alons suivant
Isnellement.

AMIS.

Pour Dieu menez moi bellement,
Mes chiers amis.....

(*Cy commence ·I· miracle de Nostre Dame d'Amis et Amille, lequel Amile tua ses ·II· enfans pour gairir Amis son compaignon qui estoit mesel. Et depuis les ressuscita Nostre Dame.* Bibl. nat. fr. 820, f° 12 v°.)

Vᵉ FORME, particulière à la légende d'*Amis et Amiles* (XIVᵉ siècle). Complainte populaire où la fiction est étrangement défigurée.

... Li ladres s'en part qui ot le cuer destroit :
Son bon henap emporte que durement amoit.
Li ladres erra tant et par chaut et par froit
Qu'en la ville arriva où ses compains estoit.

Le jour qu'il arriva, ses compains tenoit feste
De ses prochains amis, et fut belle et honneste.
Li ladres orendroit devant l'ostel s'areste,
L'aumosne demanda pour Dieu le roi celeste.

Li ladres cria tant que chascun l'entendi.
On li porta du vin : cil son henap tendi.
Un varlet li a dit qui fu mal averti :
« Ce hanap n'est pas vostre.

» — Si est, ce dist li ladres, par Dieu le creatour.
» — Par foy, dist li varlés, ainçois est mon segnour. »
Li varlés retourna, qui fu en grant errour ;
A son seignor conta du bon henap le tour.

Quant li sires oï du bon henap parler,
Le ladre et le henap fist devant lui mander ;
Bien connut le henap, lors commance à plorer,
Devant tous ses amis va le ladre acoler.

Li riches hons reçoit le ladre en sa meson,

I PART. LIVR. II. CHAP. XIV.

d'ailleurs corrompu la légende primitive d'après les plus médiocres, les plus détestables versions. C'est toujours le même accident : la *Bibliothèque des romans*, touchant à tout, a tout déshonoré; voulant tout rajeunir, a tout flétri.

Contre lui l'asséoit, c'estoit droit et raison :
Mais sa fame li dit qu'il faisoit mesprison :
Car il estoit tout plains d'ordure et de puison.

Tant taria la dame nuit et jour son seignour
Que li ladres fu mis tout seul en un destour,
Où nus ne le véoit ne sentoit sa doulour
Se n'estoit le seignour qui l'amoit par amour...
(*Le dit des Trois Pommes.*)

VIe FORME — (XVe-XVIe siècles). Version en prose.

« *Comment Miles congneut Amys son compaignon et coment il le receut doulcement.*

Or arriverent Amys et les deux serviteurs à Clermont et amenerent au chastel leur charrette, et dedans le povre ladre qui avoit toute la chair navrée en plusieurs lieux de lepre. Si bien advint que la donnée du comte se faisoit du relief de sa table aux povres de la ville, et y avoit plusieurs serviteurs qui estoient devalez en bas pour la departir. Quant l'ung des serviteurs vit ce povre ladre ainsi fort malade, il s'en court tant que il peut et lui va querir du vin plain une grant pot. Amys avoit sa coupe d'or, laquelle il luy emplit toute plaine de vin. Et quant le bouteiller advisa cette couppe, si remonte tost amont en la sale et s'en vient au conte Miles, et luy va dire : « Sire, il y a ung ladre là dehors qui boit dedans vostre couppe d'or ; quelque ung la vous a emblée; car certes je l'ay veue entre ses mains. » Quant le conte l'ouyt, la couleur luy mua et appella son chamberlan et luy dist : « Où est ma couppe ? » Et il luy respont : « Sire, je l'ay enfermée. » Lors l'alla querir et la monstra au conte. Adonc le conte ne fait nulle demeure ; si se liève et s'en vient jusques à la charrette. Si buvoit le ladre dedans la couppe. Quant Miles le voit, si luy escrie : « Povre homme, dont vous vient ceste couppe dorée ? » Lors respond Amys qui avoit la chere tant piteuse, et dist : « Ha, a, conte Miles, povres gens sont à present vilz et deboutez derrière : ne vous souvient-il point du temps ne de l'an que je feïz à Paris une bataille pour vous à l'encontre de Hardré que je occis de mon espée? Or, m'est maintenant demonstré mauvaisement l'amour. » Et quant Miles l'ouyt, si gette sa veue sur luy et congnoist que c'est Amys son compaignon. Donc alla vers luy et luy dist : « Ha, a, beaulx compaings Amys, comme voicy povre destinée ! Comme avez vous ainsi mué vostre belle chair qui estoit si blanche et si polie en si vilaine ordure ! Helas ! comme elle est maintenant navrée et laide ! Si en fault louer Dieu. » Lors le conte Miles se print à l'acoller et le baisa plus de trente fois d'une randonnée.

Quant le conte de Clermont vit Amys, doulcement le baise, et le prent entre ses bras, et l'enporta en hault au palais où Bellissant estoit, et luy dist : « Dame, voici Amys le bon chevalier, mon compaignon. C'est celui qui fist le champ contre Hardré et qui si bien nous aida. Pour moi receut et endura moult de peine, et si vous espousa en mon nom. » Quant Bellissant l'ouyt, se seigne et va dire à Amys : « Sire, certes, moult povrement vous va : loé soit Dieu. » Lors le commence à acoler et baisier, et lui monstre bon semblant et bonne chière. Si luy dit Amys : « Ha, ha, dame, ne m'atouchez : je ne suys mye si digne que vous

Et maintenant, laissons encore une fois la parole à nos vieux poëtes et à leurs maladroits imitateurs. Faisons passer notre second épisode sous les yeux de nos lecteurs, avec toutes les formes qu'il a successivement revêtues. Tous les commentaires du monde peuvent faciliter la lecture des textes : ils ne la remplacent point.

aprouchiez de moy si près : pour Dieu, reculez vous. »Mais certes Bellissant n'en fist riens; ains elle et Miles le firent seoir au milieu d'eulx, et commandent qu'il soit servy et honnouré comme eux. Puis, Miles le commença à regarder et, de pittié qu'il eut, pleure tendrement. Et quant la nuit fut venue, le bon Miles le porta coucher dedens son propre lit, voulsist ou non; nonobstant que assez le refusa. Et la belle Bellissant toute nuyt ne cessa oncques de le galer et gratter, et Miles l'acoloit doucement en souspirant du grand dueil et courroux qu'il avoit de le veoir ainsi malade, et reposa toute nuyt auprès de luy et n'avoit point horreur de sa maladie. Ce qu'on fait de bon cueur, vous l'avez ouy pieça dire, ne griefve riens à l'heure. » (*Milles et Amis*, édit. Vérard, 1503.)

VIIe FORME (XVIIIe siècle). Extrait de la *Bibliothèque des romans*.

« Le comte lépreux (Amis) ne s'estoit éloigné qu'à peu de distance de sa capitale, et ses sujets conservoient du regret pour lui malgré le triste état où il étoit. Lubiane, craignant qu'ils ne se révoltassent en sa faveur, voulut se défaire de cet époux infortuné. Elle ordonna à deux de ses serviteurs d'aller le prendre et de le noyer; mais ceux-ci, touchés de compassion, le conduisirent en Auvergne, chez son ami Miles. L'on peut se douter de l'indignation que celui-ci conçut du procédé de l'indigne comtesse de Blaves. Il se déchaîna contre elle, il ordonna qu'on prît de son ami tous les soins convenables, en le séquestrant cependant de la société, comme cela étoit indispensable à l'égard des lépreux. Il faisoit faire des prières et des vœux pour sa guérison. Enfin, il eut une révélation que c'étoit au glorieux apôtre saint Jacques de Galice, dont le corps est enseveli à Compostelle, qu'il devoit s'adresser, et prit le généreux parti de faire ce pèlerinage avec son ami. A peine eurent-ils commencé que le ciel les exauça et qu'Amys fut guéri. » (*Bibliothèque universelle des romans*, décembre 1778.)

CHAPITRE XV

LE STYLE DES CHANSONS DE GESTE

I

Nécessité d'étudier le Beau dans les œuvres littéraires de tous les temps, et non pas seulement dans celles de trois ou quatre siècles privilégiés.

Un des plus illustres romantiques de l'Allemagne, Tieck, a dit avec raison : « Le Beau est un seul et unique » rayon de la clarté céleste; mais, en passant à travers » le prisme de l'imagination chez les peuples des diffé- » rentes zones, il se décompose en mille couleurs. » Et telles sont aussi les idées qu'a développées Guillaume de Schlegel dans les premières leçons de son *Cours de litté-*

* **CHRESTOMATHIE ÉPIQUE**, plan d'un « Recueil d'anciens textes » empruntés aux Chansons de geste et accompagnés d'une tra- » duction nouvelle ». — C'est ici le lieu de donner le plan complet de cette Chrestomathie que nous espérons bientôt publier à part, comme un livre d'études à l'usage des débutants, comme un classique élémentaire, mais dont nous voulons faire ici tout spécialement le commentaire pratique de notre chapitre sur le Style, et qui va lui servir de pièces justificatives. Il convient d'ajouter que les traductions de tous ces morceaux ont été publiées dans les différents volumes des *Epopées françaises*, où nos lecteurs les trouveront facilement. — INTRODUCTION. *a.* Chant de saint Faron (voy. *Epopées françaises*, 2e édit., I, 49). *b.* Cantilène de sainte Eulalie (voy. le texte dans le *Recueil d'anciens textes* de Paul Meyer, 194, et la traduction dans les *Epopées françaises*, 2e édit., I, 65). Ces deux premiers documents sont ici considérés comme le type de ces Cantilènes ou chants populaires qui ont, sinon formé, du moins précédé l'Épopée française. *c.* Chanson de saint Alexis, considérée comme le type des petites Épopées religieuses qui ont coexisté avec les Chansons de geste militaires (voy. le texte dans la *Vie de saint Alexis*, de Gaston Paris, 139, et en partie dans le *Recueil d'anciens textes*, de Paul Meyer, 198, et la traduction dans les *Epopées françaises*, I, 2e édit., 86. — *** I. PÉRIODE HÉROÏQUE. N° 1. CHANSON DE ROLAND. La bataille de Roncevaux (voy. le texte dans les éditions Th. Müller et L. Gautier, vers 1017-1094, 1098-1138, 1412-1437, 1753-1806, 1965-2396, et la traduction dans les *Epopées françaises*, 1re édit., I, 130, et II, 438; et 2e édit., I, 166, et III, chap. XXII). = N° 2, *ibid.* Roland pleuré par Charlemagne (voy. le texte dans les éditions Th. Müller et L. Gautier, vers 2855-2944, et la traduction dans les *Epopées françaises*, 1re édit., I, 79, et

rature dramatique, au début de ce livre immortel qui contient en germe toute la littérature du XIXe siècle. Rien n'est mieux observé, rien n'est plus vrai.

On s'imaginait jadis que, dans les longues annales de l'intelligence humaine, deux ou trois siècles seulement étaient dignes du regard de notre esprit, et l'on ne s'a-

2e édit., I, 111). = N° 3, *ibid.* La mort d Aude (voy. le texte dans les éditions Th. Müller et L. Gautier, vers 3705-3722, et la traduction dans les *Epopées françaises*, 1re édition, I, 140; 2e édit., I, 176). = N° 4, *ibid.* Le procès de Ganelon (voy. le texte dans les éditions Th. Müller et L. Gautier, vers 3750-3872, et la traduction dans les *Epopées françaises*, 2e édit., III, chap. XXIII. = N° 5. AMIS ET AMILES. Le miracle (voy. le texte dans l'édition de Conrad Hofmann, vers 2952-3241, et la traduction ci-dessous). = N° 6. CHARROI DE NIMES. La colère du comte Guillaume (voy le texte dans l'édition Jonckbloet, vers 14-415 et la traduction dans les *Eppopèes fr.*, 1re édit., III, 351, et 2e édit., IV, chap. XV). = N° 7. CHEVALERIE OGIER LE DANOIS. La grande misère d'Ogier (voy. le texte dans l'édition Barrois, vers 8332-8374, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 237, et 2e édit., III, chap. XI. = N° 8, *ibid.* Ogier le furieux (voy. le texte dans l'édition Barrois, vers 8723-9020, et la traduction ci-dessous). = N° 9, *ibid.* Le dévouement de Charlot (voy. le texte dans l'édit. Barrois, v. 10848-11017 et la trad. dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 243, et 2e édit., III, chap. XI). = N° 10. GIRARD DE ROUSSILLON. La grande misère de Girard de Roussillon, duc de Bourgogne, qui porta le charbon pendant sept ans (voy. le texte dans l'édition Francisque Michel, 357). = N° 11. Girard reconnu par la Reine (voy. le texte dans le *Lexique roman* de Raynouard, I, 100, et la traduction ci-dessous). = N° 12. COVENANT VIVIEN. Le vœu de Vivien (voy. le texte dans l'édition de Jonckbloet, vers 8-71, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 410, et 2e édit., IV, chap. XVIII). = N° 13, *ibid.* Les commencements de la grande bataille d'Aliscans (voy. le texte dans l'édition Jonckbloet, vers 329-458, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 416, et 2e édit., IV, chap. XVIII). = N° 14, *ibid.* Les commencements de la grande défaite (voy. le texte dans le manuscrit de la Bibl. nat. fr. 1418, f° 208, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 421, et 2e édit., IV, chap. XVIII). = N° 15, *ibid.* Vivien rejoint Guillaume (voy. le texte dans l'édition Jonckbloet, vers 1770-1889, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 430, et 2e édit., IV, chap. XVIII). = N° 16. COURONNEMENT LOOYS. Le couronnement du fils de Charlemagne (voy. le texte dans l'édition Jonckbloet, vers 28-218, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 323, et 2e édit., IV, chap. XIV). = N° 17. MONIAGE GUILLAUME. La mort de Guibourc (voy. le texte dans les « Fragments du *Moniage* », publiés par Conrad Hofmann, et la traduction ci-dessous). = N° 18, *ibid.* Un apologue politique (voy. le texte dans les « Fragments du *Moniage* », publiés par Conrad Hofmann, et la traduction en notre *Idée politique dans les Chansons de geste*, qui, publiée d'abord dans la *Revue des questions historiques*, t. VII, p. 101, doit faire partie du tome VII de nos *Epopées*). = N° 19. GARIN LE LOHERAIN. La mort de Begon (voy. le texte dans *Garins li Loherains* de P. Paris, II, 217, et la traduction ci-dessous). = N° 20. AUBERI LE BOURGOING. La mort du roi Orri (voy. le texte dans l'édition Pr. Tarbé, 30-35, et la traduction ci-dessous). = N° 21. JOURDAIN DE BLAIVES. Le dévouement d'un vassal

baissait point à étudier les autres. Mais ces idées étroites ont fait leur temps, et l'on veut bien reconnaître aujourd'hui que toute littérature mérite quelque admiration et vaut quelque étude, puisqu'on est assuré d'y trouver une expression de l'âme humaine avec quelques parcelles de l'éternelle beauté.

(voy. le texte dans l'édition Conrad Hofmann, vers 460-513 et 644-715). = N° 22. ANTIOCHE. La vaillance de Foucart (voy. le texte dans l'édition de P. Paris, II, pp. 108-110, et la traduction dans notre *Chevalerie d'après les textes poétiques du moyen âge*, qui a paru dans la *Revue des questions historiques*, III, 345, et qui fera partie du tome VII de nos *Epopées*). = N° 23. JERUSALEM. Comment Godefroi fut élu roi (voy. le texte dans l'édition Hippeau, vers 4604-4803 et la traduction ci-dessous). = N° 24. ALISCANS. La première communion de Vivien (voy. le texte dans l'édition Guessard et de Montaiglon, vers 693-867, et la traduction dans nos *Epopées. fr.*, 1re édit., III, 458, et 2e édit., IV, chap. XX). = N° 25, *ibid.* Le retour de Guillaume à Orange après la défaite d'Aliscans (voy. le texte dans l'édition Guessard et de Montaiglon, vers 1597-2066, et la traduction dans nos *Ep. fr.*, 1re édit., III, 470, et 2e édit., IV, chap. XX). = N° 26. GIRARD DE VIANE. La pauvreté du vieux Garin (voy. le texte dans l'édition P. Tarbé, 1-5, et la traduction dans nos *Ep. fr.*, 1re édit., III, 166, et 2e édit., IV, chap. V). = N° 27, *ibid.* Arrivée d'Aimeri au palais de Viane (voy. le texte dans le ms. de la Bibl. nat. fr. 1448, f° 10, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 202, et 2e édit., IV, chap. VIII). = N° 28, *ibid.* Charlemagne est fait prisonnier par ses vassaux; fierté d'Aimeri (voy. le texte dans le ms. de la Bibl. nat. fr. 1448, f° 37, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 210, et 2e édit., chap. VIII). = N° 29, *ibid.* Premier entretien de Roland et de la belle Aude (voy. le texte dans l'édit. Pr. Tarbé, 120-123, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 102, et 2e édit., III, chap. VI). — *** II. ÉPOQUE SEMI-HÉROÏQUE. N° 30. CHANSON D'ASPREMONT (nous n'avons pas sans doute la rédaction primitive). Le petit Roland à Laon (voy. le texte dans l'édition Guessard, 15, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, p. 72, et 2e édit., III, chap. V). = N° 31, *ibid.* La colère de Girart du Fraite et la douceur d'Ameline (voy. le texte dans le ms. de la Bibl. nat. fr. 2495, f° 85, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 76, et 2e édit., III, chap. V). = N° 32, *ibid.* Les adieux de Naimes et de Balant (voy. le texte dans le ms. de la Bibl. nat., fr. 2495, f° 102, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 78, et 2e édit., III, chap. V). = N° 33, *ibid.* Une allocution militaire du Pape (voy. le texte dans le manuscrit de la Bibl. nat. fr. 2495, f° 123, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 81, et 2e édit., III, chap. V). = N° 34. LES SAISNES (nous n'avons pas la leçon primitive). Sebile après la mort de Guiteclin (voy. le texte dans l'édit. Franc. Michel, couplets CCV-CCVII, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 513, et 2e édit., III, chap. XXIII). = N° 35, *ibid.* Sebile après la mort de Beaudouin (voy. le texte dans l'édition Franc. Michel, couplet CCLXX, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 518, et 2e édit., III, chap. XXVI). = N° 36. RENAUD DE MONTAUBAN (nous n'avons pas la version primitive). Le discours de l'ambassadeur Lohier (voy. le texte dans l'édition Michelant, 14, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 181, et 2e édit., III, chap. X). = N° 37, *ibid.* Les quatre fils Aymon reconnus par leur mère

Quant à moi, partout où je puis constater l'action de l'homme, entendre sa parole et (chose plus difficile) aller jusqu'au fond de sa pensée, je me recueille, je prête l'oreille, je fais silence. Dans une chanson populaire, dans une complainte, dans une ronde, je sens vivre, frémir, parler et penser l'huma-

(voy. le texte dans l'édition Michelant, 89, et la traduction dans les *Epopées françaises*, 1re édit., II, 192, et 2e édit., chap. X). = N° 38, *ibid.* La sœur du roi Yon accepte Renaud pour mari (voy. le texte dans l'édition Michelant, 113, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 198, et 2e édit., chap. X). = N° 39, *ibid.* Première apparition de Roland à la cour de Charlemagne (voy. le texte dans l'édition Michelant, 119, et la traduction dans nos *Ep. fr.*, 1re édit., II, 67, 2e édit., chap. X, *Notes*). = N° 40, *ibid.* Les pairs refusent de mettre à mort Richard, frère de Renaud (voy. le texte dans l'édition Michelant, 261, et la traduction dans les *Ep. franç.*, 1re édit., II, 210, et 2e édit., III, chap. X). = N° 41, *ibid.* La conversion de Renaud (voy. le texte dans l'édition Michelant, 412, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 224, et 2e édit., III, chap. X). = n° 42, *ibid.* La mort de Renaud (voy. le texte dans l'édition Michelant, 147, et la traduction ci-dessous). = N° 43. ACQUIN. La femme d'Hoël de Nantes (voy. le texte dans le manuscr. de la Bibl. nat. fr. 2233, f° 16, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 300, et 2e édit., chap. XIV). = N° 44. VOYAGE A JÉRUSALEM ET A CONSTANTINOPLE (fabliau épique). Pourquoi Charles alla-t-il en Orient? (voy. le texte dans l'édition Fr. Michel, vers 1 et ss., et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 260, et 2e édit., chap. XIII). = N° 45. PARISE LA DUCHESSE. Parise, injustement condamnée part, en exil (voy. le texte dans l'édition Guessard, vers 757 et ss., et la traduction ci-dessous). = N° 46. AIMERI DE NARBONNE. Charlemagne devant Narbonne (voy. le texte dans le manuscr. de la Bibl. nat. fr. 1448, f° 41, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 232, et 2e édit., IV, chap. IV). = N° 47. LE DEPARTEMENT DES ENFANS AIMERI, type d'une chanson complète (voy. le texte dans le ms. de la Bibl. nat. fr. 1448, f° 87, et la traduction ci-dessous). = N° 48. ENFANCES GUILLAUME. Comment Guillaume révéla sa fierté (voy. le texte dans le ms. de la Bibl. nat. fr. 1448, f° 68, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 288, et 2e édition, IV, chap. XI). = N° 49, *ibid.* De l'amour de Guillaume pour son cheval (voy. le texte dans le manuscr. de la Bibl. nat. fr. 774, f° 7, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 274, et 2e édit., IV, chap. XI). — *** III. ÉPOQUE LETTRÉE. N° 50. BERTE AUS GRANS PIÉS (renouvellement dû à Adenet). Combat de Pepin et du lion (voy. le texte dans l'édition P. Paris, p. 6, ou dans l'édition Scheler, p. 2 et 3, et la traduction dans notre *Chevalerie d'après les textes poétiques du moyen âge*, qui a paru dans la *Revue des questions historiques*, III, 357, et qui fera partie du tome VII de nos *Epopées*). = N° 51, *ibid.* Berte au bois (voy. le texte dans l'édition P. Paris ou dans l'édition Scheler, p. 28 et suiv., couplets XXVIII, XXXVIII, XLII, XLIII, LIX, et la traduction dans nos *Ep. fr.*, 1re édit., II, p. 19, et 2e édit., III, chap. II). = N° 52, *ibid.* La chasteté de Berte (voy. le texte dans l'édition P. Paris, ou l'édition Scheler, p. 97 et suiv., couplets CX-CXIII, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 25, et 2e édit., III, chap. II). = N° 53. GUI DE BOURGOGNE. La détresse de Charles (voy. le texte dans l'édition Guessard et Michelant, v. 774-816, et la trad. dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 381, et 2e édit., III, chap. XIX).

La poésie nationale d'un peuple a des droits tout particuliers à son respect et à son amour.

nité tout entière. Mais s'il s'agit d'un chant véritablement national, d'un chant qui exprime vivement les idées et les aspirations de tout un peuple, je me sens encore plus profondément ému; je me dis que j'ai là, sous les yeux, le résumé vivant de l'histoire de cette nation, et je me prends soudain à le considérer avec

= N° 54, *ibid.* L'armée de Charlemagne et celle de Gui se réunissent en Espagne (voy. le texte dans l'édit. Guessard et Michelant, vers 3925-4024, et la traduction dans les *Epopées fr.*, 1re édit., II, 383, et 2e édit., III, chap. XIX). = N° 55. HUON DE BORDEAUX. Première rencontre d'Huon avec le nain Oberon (voy. le texte dans l'édit. Guessard et Grandmaison, vers 3217-3571, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 572, 2e édit., III, chap. XXVIII). = N° 56. JEHAN DE LANSON. La colère de Bazin de Gennes (voy. le texte dans le manuscr. de la Bibl. nat. fr. 2495, f° 10, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 254, et 2e édit., III, chap. XII). = N° 57. GAIDON. Le vavasseur Gautier (voy. le texte dans l'édition S. Luce et Guessard, vers 2359-2468, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 467, et 2e édit., III, chap. XXIV). = N° 58. ENFANCES VIVIEN. Adieux d'Eustace à Vivien (voy. le texte dans le manuscr. de la Bibl. nat. fr. 1448, f° 184, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 388, et 2e édit., IV, chap. XIX). = N° 59, *Ibid.* Vivien chez le marchand (voy. le texte dans le manuscr. de la Bibl. nat. fr. 1448, f° 186, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., III, 391, et 2e édit., IV, chap. XVIII). = N° 60. MORT D'AIMERI DE NARBONNE. Aimeri prisonnier des Sarrasins (voy. le texte dans le ms. de la Bibl. nat., anc. fr. 24369, B, f° 14 et 15). = N° 61. ENTRÉE EN ESPAGNE. Prière de Roland (voy. le texte dans le manuscrit de Venise, Biblioth. Saint-Marc, ms. français, XXI, f° 32 et la traduction en notre *Idée religieuse dans la poésie épique du moyen âge*, 44, 45, qui fera partie de notre tome VII des *Epopées*). = N° 62. GARIN DE MONTGLANE. La mort de Gaumadras (voy. le texte dans le manuscr. de la Bibl. nat. fr. 24403, f° 107, et la traduction dans les *Epopées fr.*, 1re édit., III, 150, et 2e édition, IV, chap. IV). = N° 63. CHARLEMAGNE, de Girard d'Amiens. Charles et sa sœur se revoient après une longue absence (voy. le texte dans le manuscr. de la Bibl. nat. fr. 778, f° 64, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 43, et 2e édit., III, chap. III). = N° 64. PRISE DE PAMPELUNE. Malceris hésite à tuer son fils Isoré (voyez le texte dans l'édition Ad. Mussafia, vers 684 et 703-735, et la traduction dans les *Ep. fr.*, 1re édit., II, 371, et 2e édit., III, chap. XIX). — *** ÉPILOGUE; DERNIÈRE DÉCADENCE DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE : LA PARODIE. = N° 65. AUDIGIER (voyez le texte dans Meon, *Fabliaux*, IV, 512, vers 175-207). *** Tel est le plan de notre *Chrestomathie épique*. Si le public lui fait accueil, nous publierons bientôt le Recueil lui-même, avec texte et traduction en regard, et avec une série de *fac-simile* qui offriront une sorte de « paléographie des Chansons de geste ». Tous les morceaux qui forment cette collection ont été déjà traduits par nous, et comme nous l'avons dit plus haut, se trouvent dans nos *Epopées françaises*, à l'exception des suivants, que nous avons réservés à dessein, qui composent une peinture assez complète de la société féodale envisagée à tous les points de vue et qui sont, dans chacune de nos gestes, LES TYPES les plus exacts de notre Epopée nationale. Nous en donnons la traduction ci-dessous, en suivant l'ordre même de leur antiquité et en indiquant la place qu'ils occupent dans notre *Chrestomathie*.

une attention plus soutenue, avec un amour plus persévérant.

Et que dirai-je si cette nation est la mienne; si ce poëme est écrit en ma langue, si j'ai la joie d'y découvrir les origines de ma race et celles de mon parler; si ce chant a été entonné jadis par la voix de mes pères, s'il a excité

AMIS ET AMILES. Type d'une chanson de l'époque héroïque; petites gestes (n° 5). — *Amis et Amile sont les types de l'amitié, comme Oreste et Pylade, comme Pythias et Damon. L'un d'eux, Amis, est frappé de la lèpre, et l'autre, Amile, apprend par une vision céleste que son ami ne sera guéri que s'il le plonge, lui Amile, dans le sang de ses propres enfants. Il n'hésite pas à faire ce sacrifice, et c'est ici que commence le passage que nous allons traduire.* — Amile entre en sa grand'salle; — Tous ceux qui s'y trouvaient, il les jette dehors,— Sergents, valets et nobles chevaliers. — Il n'y est pas resté un seul homme né d'une femme. — Amile ferme les huis, il les barre solidement. — Puis, il parcourt en tous sens les chambres de l'hôtel — Pour voir s'il n'y est vraiment resté personne. — Quand il voit qu'il est bien esseulé, bien seul — Et qu'il pourra maintenant faire tout ce qu'il veut,— Il prend son épée, avec un bassin d'or — Et se précipite dans la chambre — Où les deux enfants sont couchés l'un contre l'autre.—Il les trouve dormant, les bras entrelacés. — Ils sont si beaux, si beaux, qu'il n'en est pas de pareils jusqu'en Duresté. — Il les regarde moult doucement. — Il a peur de ce qu'il va faire, il en a si peur qu'il tombe sans connaissance; — L'épée et le bassin d'or s'échappent de ses mains, — Et le noble comte se dit, quand il revient à lui : — « Ah! malheureux, que pourrai-je faire? »

Le comte Amile est tout éperdu; — Il est tombé contre terre à la renverse, il est sans connaissance; — Le bassin et l'épée nue d'acier se sont échappés de ses mains. — Quand il revient à lui, le noble seigneur : — « Ah ! malheureux, s'écrie-t-il, quel malheur, — Quand tu auras tranché la tête à tes enfants ! — Qu'importe, qu'importe, pourvu que je vienne en aide — A celui que tout le monde méprise, — A celui dont on ne parle que comme d'un homme mort; — Mais qui, en vérité, va revenir à la vie. »

Le comte Amile ne va point vite ; — C'est pas à pas qu'il se dirige vers les enfants. — Il les trouve endormis, les contemple longtemps, — Et enfin lève son épée pour les tuer; — Mais, au moment de frapper, il s'arrête un peu. — Son aîné cependant est réveillé par l'effroi — Que le comte lui avait fait en entrant dans la chambre. — L'enfant se retourne, il reconnaît son père. — Il lui voit l'épée à la main et en a grande peur. — Il l'appelle, lui adresse la parole : — « Beau sire père, au nom du Dieu qui a tout créé, — Que voulez- » vous faire? Oh! ne me cachez rien. — Jamais un père ne put avoir telle » pensée. » — « Beau sire fils, je veux te tuer, — Toi et ton frère qui est couché » à ton côté. — Car mon compagnon Amis, celui qui m'a tant aimé, — Ne » guérira que lavé dans votre sang, — Lui qui est rejeté du monde. »

« Beau très-doux père, dit aussitôt l'enfant, — Puisque votre compagnon ne » sera guéri — Que s'il est lavé dans notre sang, — Nous vous appartenons, car » vous nous avez engendrés, — Et vous pouvez faire de nous tout ce qu'il vous » plaira. — Tranchez-nous donc la tête, et faites vite. — Le Dieu de gloire va » nous recevoir là-haut — Et nous nous en irons, en chantant, au Paradis.— Là » nous prierons Jésus, de qui relève tout l'univers, — Nous le prierons de vous » préserver du péché, — Vous et Amis, votre beau compagnon. — Mais notre

leur courage au matin d'une de ces batailles où les flots de leur sang ont trempé la terre ; s'il les a reposés dans leurs fatigues et consolés dans leurs peines, s'il les a fait rire et pleurer ; si j'y puis retrouver la physionomie de leur esprit et y entendre les battements de leur cœur? Un tel chant, en vérité, ne saurait m'être indifférent ;

» mère, la belle Belissent, — Au nom de Dieu omnipotent, saluez-la pour nous. » — Le comte l'entend ; si grande pitié l'a saisi — Qu'il tombe en pamoison, étendu sur la terre. — Mais il se redresse, il reprend courage. — (Écoutez, écoutez, bonnes gens, c'est ici que vous entendrez merveilles — Telles que vous n'en avez jamais entendu de votre vivant.) — Le comte Amile se précipite vers le lit, — Lève l'épée ; son fils lui tend le cou. — C'est merveille si le cœur d'Amile ne lui manque. — Le père tranche la tête de son enfant : — Il reçoit le sang dans le clair bassin d'argent, — Et tombe presque à terre.

Quand il a tué le premier de ses fils — Et que le sang en a coulé dans le bassin de prix, — Il replace la tête contre le cou ; — Puis, vient à l'autre, lève l'épée d'acier, — Il lui tranche la tête juste au milieu du cou, — Reçoit le sang dans le bassin d'or pur, — Le recueille, et replace la tête, — Recouvre les deux enfants d'un riche tapis — Et, sans retard, s'élance hors de la chambre. — Il verrouille alors toutes les portes de l'hôtel — Et Amile va trouver Amis — Qui gît malade dans son lit.

Amile est venu trouver Amis — Qui gît malade dans la chambre voûtée. — Amile tient le bassin tout débordant du sang, — Du sang de ses fils auxquels il a enlevé — Et tranché la tête de leurs corps. — Amis le voit, Amis en est tout éperdu, — Et se lamente : « Ah ! quel malheur, dit-il, — Quand tu vins » au monde ! »

Quand Amis vit le sang dans le clair bassin, — Sachez-le bien, il en fut épouvanté. — Mais voyez, voyez Amile le baron. — Il interpelle son compagnon : — « Beau sire Amis, vous pouvez bien vous relever, — S'il est vrai que » votre corps puisse guérir par ce remède — Et que le Dieu de gloire vous » veuille par là rendre à la santé. — J'ai tranché la tête de mes deux fils — Et, » par saint Omer, n'en plains aucun. » — Amis se lève et commence à pleurer. — C'est alors qu'il éprouve combien son ami — Voudrait, de tout son cœur, lui donner — Sa guérison, s'il la pouvait trouver. — Amile alors fait apporter une grande cuve — Et y fait entrer son compagnon. — Mais celui-ci n'y peut descendre qu'à grand'peine, — Tant il est malade.

Amis était au fond de la cuve. — Le comte Amile tint le bassin rond au-dessus de son compagnon — Et lui frotte le front avec le sang vermeil, — Les yeux, la bouche et tous les membres, — Les jambes, le ventre, tout le corps en remontant, — Les pieds, les cuisses, les mains, les épaules en haut ; — Partout enfin, partout il le touche avec ce sang.

Amile fut noble et sage : — Son compagnon qui se nomme Amis, — Il lui lave avec le sang la bouche et tout le visage. — Certes on peut bien croire qu'il est vraiment son ami — Puisqu'il a tué pour lui ses deux enfants. — Mais oyez, seigneurs, oyez ce qu'a fait Jésus-Christ : — Au moment où le front d'Amis est touché par le sang, — Soudain sa lèpre tombe ; — Ses mains, son ventre, sa poitrine sont guéris. — A cette vue, Amile, son ami, — Rend grâces à Dieu, le roi du Paradis, — A ses Saints, à ses Saintes.

Amile eut le cœur tout plein de joie — De ce qu'Amis était guéri et délivré de sa lèpre. — Il reconnaît enfin les blanches mains d'Amis, — Et soyez cer-

et alors même que la langue en serait primitive et rauque, que la pensée en serait grossière et le style médiocre, je ne saurais m'empêcher de lui trouver je ne sais quelle saveur exquise. Bref, en le lisant, je me sens chez moi. Et, quand après l'avoir un instant abandonné, je me décide à revenir vers lui et à l'étudier de nouveau,

tains qu'ils sont bien joyeux l'un et l'autre. — « O Dieu, dit Amile, ô très-» beau père souverain, — Soyez-en béni, vous et tous vos saints, — Beau sire, » Père invisible. »

Quand Amis fut guéri et tout joyeux de sa guérison, — Sachez-le bien, Amile ne fut pas moins joyeux. — Il embrasse, il baise Amis. — Ils louent, ils remercient le Dieu de gloire. — Puis, le comte Amile, qui était un homme sage, — Court dans sa chambre, en retire de bons vêtements, — En prend deux paires, tout rayonnant de joie, — Deux cottes, deux surcots, deux manteaux bien taillés, — Bien ornés d'*osterin*. — Amis se revêt, Amis est guéri et joyeux; — Lui-même, sans avoir besoin d'aide, il s'est habillé. — Et, en vérité, il n'y a pas un seul homme — Qui, en voyant les deux comtes ainsi vêtus, — Pourrait les distinguer l'un de l'autre, — Tant ils se ressemblent.

Les deux barons sont vêtus de robes de prix, — Et ils se ressemblent tellement du visage, du menton, — De la contenance, du nez et de la voix, — Que personne ne pourrait reconnaître — Lequel des deux est Amile, et lequel est Amis. — Dès qu'ils sont vêtus, ils vont à Saint-Simon : — C'est un moutier de grand renom. — La femme d'Amile au beau visage — Y était allée faire son oraison ; — Et il y avait alors grande foule au moutier. — Voyez, voyez Amile et Amis le baron — Qui descendent du palais.

Ils descendent du palais la main dans la main, — Les deux barons qui ont le cœur joyeux. — Ils descendent du palais dans le pays : — Tous les deux ils ressemblent au seigneur du château; — Et bourgeois et vilains de les regarder. — Pas un n'est sûr, pas un ne sait — Lequel des deux est leur sire souverain; — Tous en sont dans le doute.

Tout ce peuple hésite au sujet des deux barons : — Ils ne savent pas faire la distinction — De celui qui est leur seigneur et le maître du fief, — Tant les deux comtes se ressemblent. — Les deux compagnons ne s'arrêtent pas — Jusqu'à l'église où était Belissent, — La femme d'Amile qui eut le corps si gent. — Ils entrent dans l'église la main dans la main, ils se signent. — La messe était dite, le peuple sortait; — La femme d'Amile sortait aussi. — Mais quand elle aperçoit les comtes, — Elle en est grandement ébahie, et ce n'est pas merveille : — Toute pâmée s'étend par terre — A cause de cette grande merveille qu'elle voit de ses yeux; — Plus de cent se précipitent pour la relever. — Elle se relève, et devant tous prend la parole : — « Seigneurs, dit-elle, » par Dieu le rédempteur, — Je suis certaine, je sais, je crois à bon escient — » Que l'un de vous a grande part en moi — Et que c'est Amile, le hardi com-» battant; — Mais je ne saurais le distinguer de l'autre. » — « C'est moi, » Bélissant, c'est moi qui suis vôtre, dit Amile — Et celui-ci est le baron Amis » — Qui a si longuement souffert un si grand mal. — Mais Jésus-Christ l'en a » délivré : — Comme il est aisé de le voir, il est guéri. » — Belissent l'entend, elle tend ses mains vers Dieu, — Plus de deux mille hommes se mettent à genoux, — Qui tous en rendent grâces au Roi puissant; — Et les cloches sonnent, et les clercs chantent, — Et tous en pleurent de pitié. — Mais alors : « Pas tant de joie, s'écrie Amile; — C'est la douleur qui convient aujourd'hui,

Or, les Chansons de geste peuvent être considérées comme la poésie nationale de la France et mériteraient,

je ressens un peu de cette joie douce qu'on éprouve en rentrant dans sa maison.

Telle est l'impression que doit laisser dans notre esprit l'étude des Épopées françaises, et en particulier celle de leur style. C'est pourquoi, en abordant cette étude que j'aime, je ne me laisserai point aller à un enthou-

» et une grande douleur : — Car mes deux fils sont tués, ils sont morts, ils » sont tout sanglants ; — Et c'est moi qui les ai frappés de mon épée d'acier. » — Oui, en vérité, je leur ai tranché la tête, — J'en ai recueilli le sang » dans un bassin d'argent, — J'ai lavé Amis dans ce sang — Et c'est ainsi » qu'il a été guéri. — Mais tout ce que j'ai fait, je l'ai fait d'après l'ordre » — De Jésus, de ce père de qui viennent tous biens. — Et maintenant ve- » nez, vous verrez mon tourment, — Mon martyre et mon deuil qui est grand : » — Tout d'abord enterrons-les richement ; — Et puis, tranchez-nous la tête, — » Car nous l'avons bien mérité. »

Amile au noble visage, Amile dit : — « Venez tous, venez, bonne gent » honorée, — Sergents, bourgeois, chevaliers et clercs, — Venez là-haut dans » la salle pavée : — Vous verrez tous ma destinée cruelle. — Il n'y en eut » jamais d'aussi horrible. » — Alors, vous les auriez vus, se précipitant à l'envi, — Courir très-impétueusement. — Les voilà tous qui montent dans la salle pavée ; — Les cloches sonnent par toute la contrée. — Grand fut le cri à cause des enfants. — On apporte là mainte croix, — Maint encensoir dont la fumée est douce. — Une foule de prêtres chantent à haute voix, — A grande halenée ils chantent l'office des morts. — Mais Belissent, elle, ne s'arrête pas un instant ; — La première elle est entrée dans la chambre, — Pleurant, criant, toute échevelée ; — Pour ses enfants elle a grande douleur ; — Tout en larmes, elle ouvre la chambre. — Mais Dieu y a fait un grand miracle : — La mère trouve ses fils sous les rideaux, — Qui sont assis sur le lit et mènent grande joie ; — Avec une pomme d'or — Ils jouent, ils sont tout heureux. — Voyez, voyez la dame qui tout à l'heure était si effrayée : — A la vue de ce miracle, elle s'est pâmée, — Et, avant qu'elle ait pu se relever, — La chambre s'est remplie de peuple ; — La foule à grande merveille s'y est entassée. — Belissent, à bras levés, baise ses fils. — La nouvelle rapidement est arrivée — Aux clercs et à la gent lettrée — Et à tous ceux qui forment l'assemblée : « Dieu, Dieu a fait un grand miracle ; — Il a ressuscité les deux enfants. ». — Amile a entendu cette parole ; — Amis au noble visage l'a entendue aussi. — Ils en ont une grande joie, une joie qui ne peut être cachée : — Car tous deux ils aiment ces enfants.

Quand Belissent voit jouer les enfants, — Elle court, bras levés, les baiser. — Certes qui eût vu entrer dans cette chambre — Bourgeois, sergents, pucelles qui s'y pressent, — Qui les eût entendus remercier Jésus-Christ de cette joie, — Celui-là eût gardé le souvenir de cette merveille. — Le comte Amile ne pouvait entrer dans le château, — Mais il entendit conter la nouvelle — De ses enfants ressuscités par Dieu. — Belissent, la belle au clair visage, fend la presse, et sans retard — Emmène ses enfants, qu'elle aime tant, — Elle les habille, elle les pare : — Il n'en est pas de plus beaux jusqu'à Clermont. — Puis, elle les conduit dans la salle. — Quand Amile les voit, — Il se précipite, il les baise, il les serre sur son cœur. — Amis aussi, Amis ne peut se lasser — De les fêter et de leur faire honneur. — On vient voir, on vient regarder les enfants : — Et Belissent : « Sire Amile, bon baron, — Si j'avais pu penser ce

à ce seul titre, d'être l'objet d'une étude esthétique.

siasme qui me tente, et je n'appliquerai point à toutes nos chansons ce jugement que M. Paulin Paris a pu jadis porter sur la seule geste des Lorrains : « Je ne crois pas, dit-il, qu'il y ait, dans aucune autre littérature, un monument aussi hardi. » Non, je n'irai pas jusque-là, et me contenterai de dire : « Nous devons faire estime de

» matin — Que vous vouliez trancher la tête de mes enfants, — En vérité, je » serais restée — Pour recueillir aussi leur sang clair. » — Cette parole a fait pleurer maintes gens, — Et les fait doucement soupirer de pitié. — Grande est la joie, c'est la pure vérité ; — Tous vont au moutier adorer le Seigneur Dieu. — On emmène les enfants tant aimés ; — Les cloches sonnent d'elles-mêmes, — Tous les clercs chantent à haute et claire voix : — Partout c'est grande fête — A cause des miracles. (*Amis et Amiles*, édit. Conrad Hofmann, vers 2953-3241.)

OGIER LE DANOIS. Type d'une chanson de l'époque héroïque; geste de Doon et geste du Roi (n° 8).—*Le fils de Charlemagne, qui s'appelle Charlot, a tué le fils d'Ogier qui se nommait Baudouinet. Colère du Danois, qui se réfugie à la cour du roi Didier et cherche à ameuter contre Charlemagne la chrétienté tout entière. La guerre éclate : elle est terrible pour le Danois, qui s'est enfermé dans le château de Castelfort et est sur le point de succomber. C'est alors que Charlot, se repentant du crime qu'il a commis dans un moment de colère, se dévoue au salut de tous et va trouver Ogier pour lui demander pardon.* — Vous plaît-il entendre chanson de grand baronnage, — Du duc Ogier le bon vassal ? — La maladie et la famine l'ont tellement étreint — Qu'il voudrait bien s'enfuir, mais ne sait comment faire. — Charlot l'apprend, Charlot au cœur fier. — Sur-le-champ il s'arme ; point n'y veut mettre de retard, — Et le voilà qui s'achemine vers Castelfort. — Il aperçoit le duc, et lui veut dire ce qu'il a dans le cœur : — « Ogier de Danemark, est-ce toi ? — » Réponds-moi, avec la grâce de Dieu, réponds-moi. » — Et le duc de répondre : « Il est vrai que je m'appelle Ogier ; — Mais toi, qui as de si belles armes, » qui es-tu ? — Armé comme tu l'es (je ne sais pourquoi je te le cacherais), » — Il te faudrait combattre contre deux hommes. — Es-tu venu pour demander bataille à Ogier ? — Veux-tu faire avec lui l'épreuve de ton courage ? » » — Ce ne fut jamais mon dessein, dit Charlot. — Non, de par Dieu, Ogier, » noble baron de haut parage. — Je m'appelle Charlot, et suis le fils de » l'empereur Charles. — Je sais bien ta pensée, et que tu me portes grande » haine.— Si quelque part tu avais jamais l'avantage,— Certes tu ne me ferais » point grâce de la mort — A cause de ton fils que j'ai tué par folie. — Mais, » vois-tu, j'étais jeune alors, point n'avais d'expérience, — Et ce fut l'œuvre » du péché dont le diable nous enlace. — Il n'est pas de jour où je n'en aie le » remords et la rage au cœur. — J'en suis triste au matin, j'en suis triste le » soir. — Au nom de Dieu, Ogier, n'aie pas pensée perfide au cœur. — Faisons » la paix, par Dieu et son image : — Cette guerre mortelle n'a que trop longtemps duré. — Si j'ai tué ton fils, je t'en ferai la réparation — Que ceux de » ton lignage voudront exiger. — Oui, je ferai le voyage d'outre-mer, — Le » pèlerinage du saint sépulcre, — Et enfin toute, toute ta volonté. — Ton » héritage je te le ferai rendre. » — Ogier l'entend, il relève son visage : — « Traître, dit-il, que Dieu te maudisse ! — Ta réparation, je ne l'accepte

nos Chansons de geste parce qu'elles sont un des monuments les plus considérables de notre poésie traditionnelle. »

Et dans ces derniers mots je résume toute ma pensée.

Nos Épopées, en effet, ont été écrites d'après des tra-

» point : — Car tu m'as fait subir trop grande perte et trop grande douleur. — » Mes hommes, tu les as tués; mes barons, tu les as massacrés. »

Ogier parle comme un homme qui est en très-grande colère : — « Ah ! Charlot, » plût à Dieu que tu ne fusses pas né, — Tant j'ai souffert, grâce à toi, de » douleurs et de tourments.— Tu as fait périr mes hommes que j'aimais tant; » — Dans la cité de Laon tu as tué mon fils. — Et voici que tu viens à moi » pour me crier merci. — Non, non, tant que je vivrai, tu ne seras jamais mon » ami. » — « Je n'en suis que plus triste encore, répond Charlot; — Mais je te » veux faire une demande. — Ce matin, quand le soleil fut levé, — Tu as jeté » un regard sur ta lance d'acier, — Sur ton haubert, sur ton heaume gemmé, » — Sur ton écu à bandes et sur ta bonne épée. — Par la foi que je dois à » Dieu, quel était ton dessein, Ogier? — Dis-le moi, ne me cache rien ; — » Et, par ma loyauté, je te jure — Que je ne t'accuserai jamais, — Et ne » ferai même pas garder ma tente aujourd'hui. — Pour que tu le saches bien, » je t'en donne ma foi. » — Ogier l'entend et jette sur lui un long regard. — Puis, soudain, lui dit à haute voix : — « Quels diables t'ont déjà raconté » tout cela? — Je ne t'aime et ne te chéris pas assez — Pour te dire le fond » de ma pensée et de mon cœur. — Mais puisque enfin tu me l'as demandé, » — Puisque tu m'en conjures, je te le dirai ; — Je te le dirai, dussé-je en » mourir. »

Ogier parla, Ogier à la fière personne : — « Charlot, dit-il, que Dieu te » maudisse ! — Au nom de ce Dieu qui fit le monde, tu m'as conjuré — De » te dire en toute vérité, sans mensonge, — Pourquoi je regardais ce matin » ma lance et mon haubert.—Eh bien ! moi, je t'adjure, au nom de Dieu qui fit » le monde — Et qui est un en trois personnes, — Par la foi que je dois à la » très-sainte couronne, — Aux saints clous, à la croix que nous adorons — Et » sur laquelle le fils de Dieu a reçu la mort et l'angoisse, — Si je te le dis, tu » ne m'en accuseras point? » — « Non, dit Charlot, non, par la foi que je dois » au monde entier, — Par la foi que je dois à mon père et à sa couronne, — » Par la foi que je dois à saint Pierre de Rome — Qui a fondé solidement » notre foi, — Je ne le dirai ni à roi, ni à comte, — Ni à homme qui vive » ou qui jamais vécut. — Et pour que tu le saches bien, je t'en donne ma » parole. »

« Charlot de France, dit le sage Ogier, — Tu es bien hardi de me vouloir » ainsi parler. — Je te hais tant que je ne te puis regarder, — Car tu renou» velles toute ma douleur. — C'est toi qui m'as tué mes hommes, c'est toi qui » les a mis en pièces — Et qui as fait voler les yeux de mon fils si beau, — De » ce petit Baudouin que j'avais engendré — De Béatrix, la belle au clair visage, » — La fille du châtelain Guimer — Qui tenait le bourg de Saint-Omer. — Tu » lui donnas un tel coup d'échiquier — Que la cervelle en vola sur le marbre » — Et que tu le fis tomber et mourir. — Voilà pourquoi mon cœur te déteste; » — Voilà pourquoi je n'aurai jamais avec toi ni paix, ni accord. — Or donc, » je ne puis plus rester dans ce château ; — Je n'y ai plus de vivres, et me » meurs cruellement. — Ne le pouvant plus garder, je m'en irai — Ce soir, à

ditions profondément nationales auxquelles elles ont donné le mouvement et la vie et dont elles ont prolongé la durée à travers tous les siècles de notre histoire. Ces mêmes chansons se rapportent à certains faits et à certains héros de nos annales que nous avons le strict devoir de ne pas oublier, si nous voulons être une nation vrai-

» la nuit, quand tout sera caché et secret, — Je m'en irai, armé, sur mon cheval ; — Tout doucement, je m'en irai à ta tente — Et si je te rencontre, je te » tuerai, — Je te frapperai d'un coup de ma lance au côté. — Ton père ou » toi, vous ne me pouvez échapper. — L'un des deux, quel qu'il soit, mourra » de ma main. » — Charlot l'entend, il commence à trembler. — Ah ! s'il l'avait su, pour toute la cité de Paris, — Il n'eût pas de la sorte engagé sa parole. — Si grande est sa peur que son visage en est tout changé.

Alors Charlot, le fils du roi Charles, parla : — « Au nom de Dieu, Ogier, n'aie » pas de pensée perfide au cœur. — Si je tuai ton fils, ce fut par folie. — » J'étais jeune, j'étais sans expérience — Et ce fut l'œuvre du péché dont le » diable nous enlace. — Avant de nous faire tant de mal, accepte la réparation » que je te propose. — Je passerai la mer en un navire, — Et je ferai le » voyage du saint sépulcre — Pour ton fils, afin que Dieu lui fasse miséri» corde. — De plus, je te rendrai hommage. — Après cette offre, si tu me » veux encore tuer, c'est passer toute mesure. » — Ogier l'entend, mais point ne le regarde — Et rapidement descend les degrés. — Il se couche dans un lit, au milieu de la salle, — Et le fils de Charles s'en retourne tout abattu. — C'est ainsi qu'il revient sous sa tente de soie ; — A sa rencontre vont les uns et les autres — Et Charlemagne l'interpelle tout le premier : — « Eh bien ! » qu'avez-vous trouvé près du duc de Danemark ? — Se rendra-t-il? Savez» vous ses desseins? » — « Vous parlez follement, répond Charlot. — Je crains » bien qu'Ogier ne nous fasse encore grand dommage. » — Le roi qui tient la France demande à son fils : — « Qu'avez-vous trouvé près du duc Ogier ? » — « Par Dieu, beau père, je n'y ai trouvé que grande douleur et grand péché; » — Les plus puissants en auront grande encombre. — Enfin ne pense pas que » nous ayons jamais la paix avec lui. » — « N'en dites plus mot, fils, répond l'Em» pereur. — Le temps approche où Ogier sera tué, où il aura la tête tranchée. » — Voici ce que j'ai entendu récemment raconter à un écuyer — Qui était allé » couper de l'herbe. — Il entendit sangloter le bon Danois : — Ogier se lamen» tait parce qu'il n'avait plus rien à manger. » — « Vous dites ce qu'il vous plaît, » répond Charlot. — Certes, la paix serait bonne, mais si quelqu'un la peut » faire. » — Charlot s'en va sans plus de retard ; — Il arrive à sa tente et descend de cheval. — Cent damoiseaux de grand prix formaient sa compagnie : — Il demanda l'eau, et se mit à table ; — Mais il mangea bien peu, le fils de Charles le fier : — Car il ne peut penser qu'à Ogier — Et tremble qu'il ne vienne à sa tente pour le frapper de sa lance. — Après souper, il adresse à ses Français la parole : — « Seigneurs, dit-il, vous irez vous coucher ; — Il est » inutile de faire le guet cette nuit. — Nous n'avons plus à craindre le Danois : » — Car il a bien peu de chevaliers avec lui. — Je ne veux avec moi que » mon chambrier — Pour parler avec lui et prendre de lui conseil. » — Il y eut là un comte, qu'on appelait Gautier, — Tout jeune encore, mais très-bon chevalier. — Quelques jours auparavant, il avait été fait chevalier en même temps que Charlot, — Et c'était le seigneur de tout le Ponthieu. — Comme il n'y avait en lui que prudence, il appelle les Français — Derrière la tente, au de-

ment digne de ce nom. Et, enfin, ces mêmes poëmes, trop longtemps oubliés, reflètent exactement les idées, les croyances et les mœurs de nos pères pendant toute cette longue période de l'enfantement et de la formation de la France. J'en conclus que nous serions ingrats de ne pas chercher à connaître ces vieux chants de notre

hors, pour tenir leur conseil : — « Barons, dit-il, faites silence et m'écoutez. » — Notre jeune seigneur vient de parler avec Ogier. — Or, depuis cette nuit, » je le vois tête basse et tout triste. — Il lui a sans doute engagé sa foi et pro- » mis son silence. — Faisons donc cette nuit le guet près de sa tente — Pour » n'être ni surpris ni trompés.— Et si Ogier y vient sur son cheval qu'il épe- » ronne, — Qu'il ne puisse toucher au fils de Charles.» — « Bien, c'est bien, » s'écrie plus d'un Français. » — Et tous vont, sans bruit, revêtir leurs hauberts. — Autour de la tente de Charlot, ils veulent là, tout près, rester en sentinelle.

Le jour vient à manquer : voici l'ombre du soir. — Dans sa tente est Charlot, tout pensif. — Vite, il a ordonné de préparer son lit ; — Il en fait établir deux : —L'un est à torsades d'ivoire.— Celui qui le fait y a mis quatre couettes ; — Les draps sont de soie et à fleurs de satin. — Et c'est là que le fils du roi doit se coucher. — Mais il y a mille Français qui sont en sentinelle, — Sans bruit, pour que Charlot ne les aperçoive pas.

Les deux lits sont dressés au milieu de la tente. — L'un deux est richement paré ; — Les draps y sont de soie à bordures de satin ; — La couverture est d'hermine teinte en rouge. — C'est là que Charlot de France s'est allé coucher ; — Mais, dans sa douleur, il n'ôte point son baudrier — Et ne retire pas son hermine pourprée : — Il a trop peur qu'Ogier ne vienne le frapper dans sa tente. — Et certes, il n'en faut pas douter, le Danois y viendra. — Les trompettes du camp commencent à sonner ; — Les sentinelles commencent à crier. — Le Danois d'outre-mer les entend bien, — Car il est monté sur le mur de son château : — « O seigneur Dieu le Père, s'écrie le sage Ogier, — Charlot » m'aura manqué de parole, le parjure ! — Il m'avait engagé sa foi, qu'il ne » se ferait point garder.— Je lui puis bien donner le nom de traître. — Mais » en vérité, dit-il ensuite, ceci ne fait rien. » — Vite il descend les degrés — Et va vers son cheval Broiefort. — Il lui a mis un frein d'or à la bouche ; — Puis, la selle ; puis, le poitrail ; — Il l'a très-étroitement sanglé.—Lui-même vêt le haubert, lace le heaume gemmé — Et ceint l'épée à la poignée d'or niellé. — Il suspend à son cou le fort écu à bandes —; Et dans son poing prend sa lance niellée. — Puis, il saisit Broiefort par les deux rênes, — Il le tire et le conduit jusqu'à la porte. — Il ouvre la porte, et abaisse le pont.— Alors le Danois d'outre-mer monte à cheval, — L'écu au cou, et au poing la lance d'acier ; — Il tourne son regard vers Castelfort, — Soupire du cœur, et se prend à le regretter : — « Château, dit-il, je te recommande à Dieu, — Le glorieux, le » Roi de majesté.— Puisse celui qui t'aura ne point connaître la pauvreté,— Ni » la disette ni la douleur. — Sainte Marie, vous savez ma pensée : — En votre » bonté préservez-moi — Des souffrances et de la mort. » — Il pique le cheval de ses éperons d'or, — Et Broiefort fait un bond de treize pieds. — Il évite le guet, va de l'autre côté, — Passe sans bruit à travers les tentes, — Et plein de grande colère, arrive à celle de Charlot. — Il aperçoit l'aigle d'or qui en surmonte le pommeau. — L'épieu au poing, il y court. — Il aperçoit les cierges, qui jettent grande clarté,—Et les deux lits qui sont si bien parés.—L'un d'eux surtout est très-richement orné ;— Ogier s'imagine y trouver Charlot. —

race, et ceux-là seulement osent les dédaigner qui n'attachent de prix ni à leurs origines religieuses, ni à leurs antiquités nationales.

Mais ce n'est pas tout encore. Si nos Épopées françaises, si nos Épopées chrétiennes sont véritablement belles, c'est pour nous, chrétiens et Français, une obli-

— Point : Charlot est dans l'autre. — Le Danois rassemble son bras, laisse aller l'épieu, — Perce les couettes avec le bon satin paré — Et fait entrer son arme d'un grand demi-pied dans le lit. — Puis, à très-haute voix, il commence à crier : — « Charlot, tu es mort ; que les diables aient ton âme ! — Ainsi ai-je » mis fin au deuil de mon fils Baudouinet — Que tu as fait mourir dans la cité » de Laon. » — Les Français entendent Ogier, quel effroi ! — Le guet se précipite, qui pourrait trop tarder.

Ogier lance le pieu avec une telle colère — Qu'il perce les couettes et tranche le lit — Et que le pieu est entré en terre d'une grande demi-aune. — Puis, à très-haute voix, il commence à crier : — « Charlot, tu es mort ; que » les diables aient ton âme ! — Ainsi ai-je éclairci ma douleur à l'égard de » Baudouinet — Que, comme un traître enragé, tu avais fait mourir. » — Les Français l'entendent, quel émoi ! — « A l'aide, à l'aide, Notre Dame ! se disent- » ils l'un à l'autre. — Tôt, tôt, seigneurs ! c'est le Danois Ogier — Qui est venu » dans la tente de Charlot pour le frapper. — S'il nous échappe, nous voilà » bien trompés. » — De toutes parts leurs cris redoublent ; — Le camp se met en mouvement, par devant, par derrière ; — Charlemagne lui-même court vêtir son haubert. — Et le Danois de retirer son épieu. — Vite, il laisse aller son destrier. — Broiefort fait un bond, comme cerf devant lévrier. — Cinq cents chevaliers le suivent l'épée au dos, — Qui tous, pleins de haine, lui veulent trancher la tête. — Charlemagne se met à sa poursuite, Dieu ! avec quel élan ! — Et voilà l'Empereur devant les autres, au premier rang. — Ogier s'en va, Ogier ne sait où se réfugier. — Ils lui font gravir le mont Chevreul.

Il s'enfuit, Ogier, il s'enfuit à travers la plaine de Mont-Chevreul. — Mille chevaliers le suivent, comme un seul. — Mais celui qui le suit le plus près c'est notre Empereur, — La lance droite, couvert de son écu : — « Lâche, s'écrie- » t-il, vous serez forcé de revenir sur vos pas. — Il est trop tard aujourd'hui » pour rentrer en bourg ou en château, — En donjon ou en aucune autre re- » traite. — Si je vous tiens aux poings, vous serez pendu ce matin. » — Ogier l'entend, et son cœur en est triste : — « Grand Dieu ! dit-il, voilà un jeu qui » ne m'est ni bon, ni beau. » — Il jette alors un regard derrière lui, aperçoit le Roi d'Aix — Qui, devant tous les autres, le poursuit plein de rage. — Il retourne vers lui son bon cheval rapide — Et frappe l'Empereur sur le dos de l'écu ; — Il perce le bouclier, déchire la peau, — Ne fait qu'un monceau du roi et de ses armes — Et le jette à bas de son bon cheval brun. — Cent damoiseaux arrivent à la rescousse et viennent en aide au Roi. — Mais, sans plus attendre, le Danois se remet à fuir.... (*La Chevalerie Ogier le Danois*, édit. Barrois, vers 8723-9020. On n'a pas traduit à dessein le vers 8808 ; le sens du vers 8732 est douteux.)

GIRATZ DE ROSSILHO. Type d'une chanson provençale ou écrite sur les confins des deux langues d'oc et d'oïl, à l'époque héroïque (n° 11). — *Girard de Roussillon a été longtemps en lutte avec l'Empe-*

gation et un honneur de mettre en lumière une beauté si obstinément méconnue, et ce travail devrait être considéré par chacun de nous comme une œuvre presque filiale. De là cette étude sur le style des Épopées françaises; de là ces pages qui sont principalement écrites à l'honneur de l'Église et de la France.

reur, et ce duc de Bourgogne est un jour tombé dans la plus grande misère. Il s'est fait charbonnier et a « porté le charbon durant sept ans ». Sa femme Berte, elle, s'est faite couturière et a admirablement soutenu le courage de son mari à travers cette longue épreuve. Au bout de vingt-deux ans, ils reviennent secrètement à la cour de l'Empereur. Or, Berte est la sœur de la Reine, et la Reine a voué à son beau-frère Girard un amour profond et pur. C'est elle qui, grâce à un anneau qu'elle lui a jadis donné, va la première reconnaître le vieux duc de Bourgogne. — Le jour est passé, la nuit est venue. — Et quand la nuit fut venue, quand l'obscur fut tombé, — Alors grand fut le bruit et le tapage — Que firent les moines, les chanoines et les petits clercs (c'était le Vendredi saint). — La Reine s'en va au moutier, pieds nus. — Girard s'est levé, il est venu — A un autel, sous une arcade. — C'est là qu'il trouve la Reine en prière; il n'y avait presque plus de lumière. — Il se met tout près d'elle et, rompant le silence : — « Dame, dit-il, au nom du Dieu qui » fait miracles, — Au nom des saints que vous avez invoqués, — Au nom de » Girard qui tant fut votre ami, — Dame, je vous en prie, ayez pitié et venez » moi en aide. » — Bonhomme barbu, reprend la Reine, — Savez-vous quelque » chose de Girard? Qu'est-il devenu? » — « Dame, au nom de tous les saints » que vous priez, — Pour l'amour de ce Dieu que vous adorez, — Pour cette » Vierge dont il naquit, — Si vous aviez là le comte Girard, — Dites-moi, Reine, » qu'en feriez-vous? » — « C'est grand péché que cette question, — Bonhomme » barbu, dit la Reine : — J'aurais volontiers donné quatre villes — Pour que le » comte fût vivant et possédât en paix — Tout le fief dont il a été exilé. » — A ces mots, le comte s'est permis plus de privauté avec la reine, — Lui a donné l'anneau et dit : « Voyez, — C'est moi qui suis ce Girard dont vous parlez. » — Et quand elle eut l'anneau, elle le reconnut assez. — Elle oublie alors que c'est le Vendredi saint — Et, dans ce lieu même, baise cent fois le comte Girard... — Elle fait retirer ses damoiselles, — Prend Girart par le cou, — L'embrasse encore et à cent reprises : elle l'aime tant! — Puis, elle l'emmène à part, sous l'arceau, — Et lui demande tout ce qu'elle veut savoir. — Il le lui raconte, et elle en a grand deuil. — « Et ma sœur, où est-elle? » « Là, tout près, — » Dans la maison de notre hôte Hervé. — Ah! je n'ai jamais vu dame de sa » valeur. — C'est elle qui m'a sauvé, c'est sa douceur, — C'est son honneur, » ce sont ses bons conseils. — J'avais peur de venir ici : c'est elle qui a voulu » que je vinsse... » — La Reine a mis Girard dans la meilleure de ses chambres; — Elle y entre avec sa sœur, et laisse son cortége à la porte. — Mais je ne veux pas vous raconter le deuil et les pleurs. — La Reine ne sortit pas avant le jour. (*Giratz de Rossilho*, édit. Raynouard, *Lexique roman*, I, 214-217.)

MONIAGE GUILLAUME. Type d'une chanson de l'époque héroïque; geste de Guillaume (n° 17). — Une maladie s'empara de la bonne dame Guibourc, — Une maladie dont elle ne put guérir. — Elle fut couchée à Nîmes,

II

A côté du style individuel ou personnel, qui est celui de Dante ou de Bossuet, il y a un style « national » qui est celui de nos épopées.

Le style est l'expression de la nature intime d'un être: telle est, je pense, la plus exacte définition qu'on en ait jamais donnée. Nous l'adoptons volontiers, et prétendons l'appliquer à nos Chansons de geste.

c'est la pure vérité,—Trois mois entiers, et ne revint point en santé.—Guillaume en eut grand courroux et grande ire, — Comme aussi beaucoup de dames et toute sa parenté, — Comme aussi les chevaliers dont elle était moult aimée. — Donc, elle gisait là, dans son lit de mort.— La dame alors manda Guillaume,— Et Guillaume ne refusa point de venir : — « Dame, dit-il, par sainte charité, que » voulez-vous de moi ? » — « Au nom de Dieu, je vais vous le dire, reprit la » dame. — Je suis bien malade, et n'en dois point réchapper. — Bien des fois » nous avons ri et joué ensemble; — Mais aujourd'hui, par sainte charité, je » vous en conjure, — Si jamais je vous ai offensé en parole ou en pensée, — Je » vous en fais la prière, pardonnez-le moi. » — « Puisque c'est votre volonté, » dit Guillaume, — Je vous pardonne tout au nom de Dieu. — Ah ! je n'aurai » plus de joie ici-bas, après votre départ. — Quand vous allez si tôt me man- » quer, c'est grand deuil pour moi. » — « Sire Guillaume, dit Guibourc, enten- » dez-moi. — Vous donnerez mes joyaux à mes filles, — Et mes trésors aux » abbés et aux nonnes, — Aux clercs, aux prêtres, qui sont les ministres de » Dieu. — Faites-moi donner ce qui me revient de mon bien. » — « Volon- » tiers, dit le comte. » — Guillaume mande tout le clergé. — Tous y vinrent de bonne volonté; — Et on leur a donné tout le bien de Guibourc. — Aussitôt la dame a poussé un soupir, — Elle a recommandé Guillaume à Jésus. — Et puis, plus un mot. — Le comte Guillaume a pleuré de pitié, — Et la dame a quitté ce monde.... (*Moniage Guillaume*, d'après l'édit. de Conrad Hofmann.)

GARIN LE LOHERAIN. Type d'une chanson de l'époque héroïque; petites gestes (n° 19).— Un jour fut Begue au château de Belin, —Et près de lui la belle Béatrix.—Le duc lui baise et la bouche et le visage, — Et la duchesse moult doucement lui rit. — Parmi la salle vit ses enfants venir; — D'après la geste, l'un avait nom Gerin, et le plus jeune s'appelait Hernaut; — L'un a douze ans, l'autre dix. — Six damoiseaux de prix sont avec eux. — Et d'aller les uns vers les autres, de courir et de sauter, — De jouer, de rire, de bien mener leur joie. — Le duc les voit, se prend à soupirer. — La dame s'en aperçoit et lui dit : — « Eh ! riche duc, pourquoi cette tristesse? — Or et » argent avez dans vos écrins, — Des faucons sur leurs perches, du vair et du » gris, — Des mulets et des mules, des roncins et des palefrois. — Quant à vos » ennemis, vous les avez tous mis sous vos pieds — Et, à six journées de » marche tout à l'entour, vous n'avez pas de voisin si puissant — Qui, sur » votre ordre, ne vous vienne servir. » — Le duc lui répond : « C'est vrai, » dame, c'est vrai ; — Mais vous vous trompez sur un point. — La vraie richesse, » ce n'est pas le vair et le gris; — Ce ne sont pas les deniers, ni les mulets ni » les chevaux; — C'est la famille et ce sont les amis. — Le cœur d'un homme » vaut tout l'or d'un pays. — Or, je n'ai qu'un frère, Garin le Lorrain, — Et il » y a sept ans passés que je ne le vis. — J'en suis dolent, triste et marri... — » Donc, je m'en irai vers mon frère Garin, — Et je verrai l'enfant Girbert, » son fils, — Que, (Dieu m'aide), je n'ai jamais vu. — On m'a conté merveilles

Ce que l'on rencontre le plus souvent dans le style ainsi défini, c'est l'expression d'une nature individuelle, d'une personnalité plus ou moins originale et puissante. Et c'est dans ce sens que nous comprenons aujourd'hui ce mot délicat et complexe, quand nous disons : « Le style de Bossuet, le style de Victor Hugo. »

» des bois de Pevelle, — De Vicogne et des alleux de Saint-Bertin. — Dans ce » pays il y a un sanglier énorme. — Je le chasserai, s'il plaît à Dieu et si » je suis vivant — Et j'en porterai la tête au duc Garin, — Pour qu'il voie » et contemple cette merveille : — Car il paraît qu'on n'a jamais entendu » parler d'un pareil sanglier. » — « Mon seigneur, lui dit sa femme, que » me dis-tu ? — Tu vas là sur la terre du comte Baudouin, — Que tu as occis » de ta main, — Et l'on m'a dit que le comte a laissé un fils. — Tu vas en- » core sur la marche de Fromont le puissant, — Dont tu as tué les frères » et les parents. — Laisse, laisse cette chasse. — A ne te point mentir, le » cœur me dit — Que si tu vas là-bas, tu n'en reviendras point. » — « Voilà » d'étranges paroles, répond Begue, — Et jamais je n'en croirai sorcière ni » devin. — Mais c'est par les aventures que le bien vient toujours dans un » pays, — Et je ne renoncerais pas, pour tout l'or que Dieu fit, — A aller là- » bas, puisque j'en ai le désir. » — « Seigneur, lui dit la dame, que Dieu » soit avec toi, — Dieu le glorieux qui naquit la Vierge ! » — Le duc alors regarda autour de lui, et vit Rigaut son cousin : — « Cousin, lui dit-il, vous » viendrez avec moi, — Et votre père gardera ce pays. »

La nuit, Begue fut couché près de Béatrix. — Ils jouèrent, gabèrent et rirent assez — Jusqu'au lendemain que le jour se fit clair. — Le chambellan vint à son seigneur pour le servir. — Quand il eut assez dormi, Begue se lève, — Se chausse, s'habille sans tarder, — Revêt un bliaut, une pelisse d'hermine, — Des heuses tirées et des éperons d'or fin. — Il fait charger dix chevaux d'or et d'argent — Pour être bien servi où qu'il ira ; — Avec lui emmène trente-six chevaliers, — De bons veneurs et qui s'y entendent, — Dix meutes de chiens et quinze valets pour préparer les relais. — Puis, il recommande à Dieu la belle Béatrix — Et ses deux enfants Hernaut et Gerin. — Dieu ! quelle douleur ! — Il ne les vit plus jamais. (*Garins li Loherains*, d'après le texte publié par P. Paris, I, pp. 217-221.)

AUBERI LE BOURGOING. Type d'une chanson de l'époque héroïque; petites gestes (n° 20). *La scène s'ouvre sur une grande bataille entre les Sarrasins et les Bavarois ; ceux-ci sont commandés par le roi Orri.* — Grande fut la bataille auprès d'une montagne. — Voyez-vous dans la mêlée Savari d'Allemagne, — Et Baudouin et Gontier de Mortagne, — Et Herchambaut et l'Allemand Gautier ? — Ce sont les gens du roi Orri, le capitaine. — Ce n'est certes pas là un combat ordinaire ; — Mais, en vérité, les païens sont trop nombreux. — Ce jour-là les Bavarois firent mauvaise chasse, — Et mille tombèrent morts dans la plaine.

Grande fut la bataille et fière la mêlée. — Ils se conduisent bien, les gens de la Bavière ; — Mais toute leur force ne leur peut valoir deux deniers : — Car ils ont devant eux vingt mille païens — Qui se mettent à leur poursuite et leur donnent la chasse. — Ici je ne sais vraiment que dire et voudrais arrêter ma chanson. — Tous les chrétiens y meurent ou sont faits prisonniers, — Excepté trente qui sont bons chevaliers. — Ah ! ceux-là se vendirent très-cher

Or, ce style individuel n'apparaît guère au moyen âge avant l'avénement du roi-Dante, et, pour ne parler que de nos chansons, il est certain qu'il nous faudrait quelque subtilité pour établir une distinction entre le style des *Lorrains* et celui d'*Ogier le Danois*. Mais, à défaut de style individuel, le moyen âge a connu le style national.

aux Sarrasins ; — Mais ils sont trop peu devant tant d'ennemis. — Quand ils ont vu que l'encombre est mortel, — En toute hâte ils se sont mis en fuite — Et se replient devant la cité. — Ils y entrent pour mettre leur vie à l'abri ; — Mais, hélas ! ils ont fait verrouiller les portes trop tôt : — Le Roi est resté seul dans la grande bataille. — Quand le roi Orri n'entendit plus le bruit ni les cris — D'aucun de ses hommes, il n'y eut en lui que colère. — Devant, derrière, partout, il est cerné par les Turcs. — Il se défend alors comme un bon guerrier doit le faire ; — Mais point ne vaut un denier sa défense. — Voici qu'ils lui tuent sous lui son bon destrier rapide. — Orri le voit : quelle douleur ! — Sitôt qu'ils eurent jeté le Roi à terre, — Sitôt que son cheval fut tué sous lui, — Vite, ils lui courent dessus ; — De toutes parts ils le saisissent et le retiennent — Et, sans plus tarder, le livrent à Anquetin. — Celui-ci le voit et le reconnaît bien : — « Veux-tu croire à Mahomet et à Cahu ? » — Orri l'entend et tout son sang s'émeut. — Ah ! s'il eût eu quelque pouvoir contre le païen, — Bien volontiers il l'eût frappé. — Mais il lui dit : « Ne plaise au roi Jésus — » Que pour le corps je perde l'âme ! »

Quand Anquetin entend que le roi — Pour rien au monde ne quittera la loi de son Dieu : — « Réfléchis bien, lui a-t-il dit ; — Viens-t'en guerroyer en France » avec moi : — Nous mettrons en tel effroi le roi Pepin, — Que je lui enlèverai » la France et te la donnerai. » — « Non, non, répondit Orri, je n'en ferai rien. » — Jamais je n'irai là où je renie Jésus — Qui m'a formé à son image et res» semblance ; — Jamais, jamais je ne commettrai ce crime de renier à la fois » mes deux seigneurs, — Jésus de gloire et Pepin notre roi. » Anquetin l'entend et en a grand courroux au cœur. — Il fait lier Orri et le fait tenir coi. — Puis, il est monté à cheval, lui et les siens — Et vient jeter l'effroi parmi ceux de la ville.

Le roi Anquetin a éperonné ; — Il emmène au grand trot le roi Orri, — Carcan au cou comme un voleur. — Autour de lui sont douze Esclavons pour le garder. — Tous, au plus vite, se portent vers la cité : — Ils la trouvent déserte et sans défense. — Ceux qui vivent encore s'enfuient au plus vite — Vers la grande tour, pour s'y mettre à l'abri. — Les mécréants se répandent dans toute la ville — Et mettent le feu aux quatre coins. — Ce jour-là mainte maison fut brûlée. — Quelle angoisse pour les pauvres gens ! — Dix mille moururent en ce massacre, — Hommes, femmes, petits enfants. — Toute la ville est dans l'épouvantement, — Et ceux du maître donjon sont en grande frayeur. — La Reine au clair visage — Regrette souvent le roi Orri, le baron. — Quand les païens ont fait toute leur volonté de la ville, — Ils se rassemblent au grand palais. — Or, ils tenaient toujours le roi Orri, carcan au cou. — Et le roi Anquetin de s'écrier à haute voix : — « Rendez-vous sur l'heure, » rendez-vous, — Ou, sans autre rançon, vous mourrez. » — Quand les assiégés l'entendent, quelle terreur ! — C'est en ce moment qu'ils eussent eu grand besoin d'Aubry le Bourgoing. — Vous allez entendre merveilleuse chanson, — Et vous verrez comment Aubry vint à la défense — De la Reine au clair visage, — Quand les païens eurent tué son baron.

Qu'est-ce donc qu'un style national?

Il arrive qu'au sein des nations primitives, qui ne possèdent pas de littérature réfléchie, les choses sont vues sous le même aspect par tous les yeux; il arrive que les mêmes idées sont alors logées dans tous les entendements, et que les mêmes images, tirées de la nature du

Ils ont grand'peur, ceux du maître donjon. — A très-haute voix le roi païen leur crie : — « Livrez-moi le palais et la tour, — Et je vous rendrai Orri, votre » seigneur, — Sinon il va mourir. » — Guibourc pousse un grand cri, que plusieurs entendirent, — Vers son seigneur qu'elle aime d'amour : — « Beau sire » roi, au nom de Dieu le Créateur, — Faut-il leur rendre le palais et la tour ? » — Et doucement, par amour, le roi lui répond : — « Non, ma dame, non, ce » serait folie. — N'en croyez pas cette gent païenne. — Quand même Anque» tin posséderait toute la terre jusqu'aux grandes Indes, — Je ne verrai pas » le jour de demain. »

Quand Anquetin entendit Orri, — Tout son sang bondit de colère. — Il fait dépouiller le roi de tous ses vêtements — Sous les yeux de sa dame, qui en eut si grande douleur. — Ils font un mélange de soufre et de poix; — Puis, tout bouillant, au sortir du feu, — Ils le répandent goutte à goutte sur le roi; — Ils lui en couvrent tout le buste, ils lui en couvrent tout le corps. — Cette horrible ardeur a tellement vaincu le roi, — Que, pour tout le royaume d'Artus, il ne pourrait dire un mot; — Il tombe pâmé, sous le regard de tous, — De l'épouvantable angoisse et douleur qu'il ressent. — « Te renieras-tu? » lui répète le païen. — « Non, non; qu'il n'en soit pas question, répond le roi Orri. » — Ceux qui croient en Mahomet et en Cahu — Descendront tous nu à nu » dans l'enfer. » — Le païen l'entend et pense en devenir fou de rage.

Le roi Anquetin (que Dieu le maudisse!) — A fait jeter Orri par terre, — Il lui fait écarteler les yeux — Et, avec un fer chaud, les lui fait arracher de la tête. — Le Roi crie, le Roi hurle de douleur; — Mais il ne veut point désespérer — Et se prend à invoquer Jésus, le Roi de gloire. — Sa femme l'entend, et est près de devenir folle. — Mais personne ne peut consoler sa fille Seneheult, — Au milieu de sa douleur, elle se prend à se souvenir — D'Aubry le Bourgoing, qui est tant à redouter — Et de son neveu qui est tant à louer. — Elle répète souvent le nom d'Aubry : — « Ah! Bourguignon, dit-elle, que Dieu vous » garde! — En vérité, si vous étiez ici, — Vous ne souffririez pas que l'on traitât » ainsi le Roi. » — A ces mots, vingt chevaliers courent s'armer; — Ils laissent à dix autres la garde de la porte — Et espèrent, eux, ramener leur seigneur dans la ville; — Mais, hélas! ils ne purent rentrer dans le donjon.— Les Sarrasins leur courent sus et les taillent en pièces. — L'un d'eux (je l'ai entendu appeler Guibert) — Se laissa couper en morceaux sur son seigneur — Dont il ne voulut jamais être séparé.—Ceux de la ville en eurent grand effroi. — Il n'y en a pas un, jeune ou bachelier, — Il n'y en a pas un, vieillard ou chevalier, — Qui ne devra passer par la même mort.

Les païens martyrisent Orri, le champion chrétien. — Il est là, devant la salle, en un grand carrefour. — Avec une grande branche d'aubier vert, ils ont fait un poteau — Et y ont attaché Orri. — Jamais roi ne souffrit telle douleur; — Il ne voyait plus lueur ni clarté, — Mais il souffrait tout en paix et en amour. — La foule des Sarrasins s'assemble tout autour — Et les nouveaux jouteurs se mettent à jouter. — Chacun lui lance férocement son épieu; — De toutes parts ils le couvrent de blessures.—Les misérables, les traîtres, l'ont si

sol et des mœurs du pays, animent et colorent toutes les conversations. Il en résulte que les chants de ces peuples naïfs se ressemblent profondément. Pas d'individualité, pas de personnalité. Allez donc chercher le nom de ce poëte inconnu qui, un jour, sous Clotaire II, a écrit le Chant de saint Faron; essayez donc de découvrir les

cruellement traité, — Qu'il ne peut plus souffrir si grande douleur. — Alors il s'agenouille, le roi Qrri, — Et tend ses mains vers Dieu le Créateur : — « O » Dieu, o père, en votre douceur,— Vous avez reçu la mort pour nous remettre » en honneur. — Ma vie à moi, ô mon Dieu, ma vie en ce moment n'est guère » meilleure. — Recevez donc l'âme de ce pauvre pécheur : — Car, pour mon » corps, tout est fini. » — L'âme du bon Roi s'en va — Et les anges l'emportent devant le Créateur. (*Auberi le Bourgoing*, édit. P. Tarbé, pp. 30-35. — Cf., l'édition Tobler, pp. 140-143.)

JERUSALEM. Type d'une chanson de l'époque, héroïque remaniée à l'époque semi-héroïque; cycle de la Croisade (nº 23). — Devant le saint temple de Jérusalem se tenait notre gent honorée ; — L'évêque de Mautran a revêtu l'étole,— Et tient levée devant lui la sainte Lance — Dont la sainte chair de Dieu a été blessée sur la croix. — Puis, il appelle nos barons, et leur tient ce bon discours : — « Vous avez, seigneurs, conquis cette cité; » — Mais il faudrait maintenant qu'il y eût un roi pour la garder, — Pour » défendre toute la terre à l'entour contre l'assaut des païens — Et pour y » donner une vie nouvelle à la sainte Église. » — « C'est vrai, c'est vrai », répondirent les barons. — Et, tout d'un cri, le peuple s'écria : — « Que la » ville soit donnée au bon duc de Bouillon ! » — L'Évêque entend ce cri, se retourne, — Regarde le bon duc, s'incline devant lui : — « Approchez, sei» gneur, et, pour votre vertu bien connue, — Recevez la forte et belle cité, » recevez Jérusalem. » — « Sire, répond Godefroi, loin de moi cette pen» sée ! — Il y a ici tant de princes et de si grand renom, — Que je ne » voudrais pas prendre avant eux cet honneur. — Je veux donc qu'avant moi » on la propose aux autres. » — Alors il y eut mainte larme pleurée.

L'évêque de Mautran entend le duc de Bouillon — Qui ne veut pas accepter le don de Jérusalem. — Alors il appelle monseigneur Robert le Frison : — « Approchez, gentil fils de baron ; — Prenez Jérusalem et la terre à l'entour. » — « Je n'en veux pas, répond le comte. — A vous dire vrai, quand je » quittai la Flandre, — Je promis à Clémence au clair visage, — Dès que je » serais entré au temple de Salomon, — Dès que j'aurais baisé le Saint » Sépulcre et fait mon oraison, — De retourner là-bas tout aussitôt, quel» que raison que j'eusse pour agir autrement. — Vous voyez bien que, sans » manquer à ma foi, je ne puis rester ici. — Et plût à Dieu et à saint Simon » — Que déjà je fusse à Arras, dans ma maîtresse-maison, — Et que je sen» tisse autour de mon cou les bras de mon fils Baudouin. — Ah ! je le bai» serais cent fois sans m'arrêter. — Non, non ; on me donnerait tout l'or » qui est d'ici à Rome,—Je ne voudrais point revenir en ce pays. » — L'Évêque l'entend, et baisse le menton. — Dieu ! quels pleurs il y eut en ce moment ! — « Ah ! dit l'évêque, Jérusalem, cité de grand renom, — Comme tous ces » princes ont peur de vous avoir, — Après avoir tant souffert pour vous con» quérir ! — O vrai sépulcre, quelle injure nous vous faisons ! »

L'évêque de Mautran se tenait debout — Devant le saint temple de fin mar-

hommes d'esprit auxquels nous devons nos rondes de petites filles et nos plus anciens Noëls. De telles chansons sont pensées par tout le monde, trouvées par tout le monde, chantées par tout le monde. C'est le style d'une nation.

Tel est le style de nos Chansons de geste, et c'est à ce

bre jaspé. — Il appela par son nom Robert de Normandie : — « Approchez. » seigneur, au nom du Dieu de majesté, — Recevez Jérusalem et la dignité » royale. — Vous porterez couronne dans le temple. — C'est le plus haut » royaume de la chrétienté; — Que dis-je? c'est, en vérité, le plus grand » royaume du monde entier.—Puisque Dieu y eut son beau chef couronné, — » Jérusalem doit avoir l'empire sur le monde. — Par charité, par sainte cha- » rité, seigneur, acceptez-la : — Vos amis en recevront grand avancement et » grand honneur. » — « Je n'y veux pas penser, répondit Robert. — Je pos- » sède de grandes terres en long et en large, — Et puis, surtout, j'ai engagé » ma foi, j'ai juré — Qu'aussitôt après avoir adoré le Saint Sépulcre,— Je m'en » retournerais : telle fut ma promesse. — Quand on me donnerait tout l'or » qui est d'ici en Duresté, — Je n'y resterais point. Je n'y ai, d'ailleurs, » souffert que trop de maux. — Tout mon corps est douloureux à force d'avoir » porté le haubert. — Non, non; j'ai déjà cueilli mes palmes et préparé tout » mon voyage : — Je m'en irai demain à la pointe du jour. » — L'Évêque l'entend, soupire, — Et ce fut alors un grand deuil...

L'évêque de Mautran se tenait debout — Devant le saint temple, sur un perron... — Il appelle alors Hugues le Maine, qui eut le cœur loyal : — « Par » Dieu, qui est un pur esprit, seigneur, lui dit-il, approchez. — Acceptez cette » royale cité de Jérusalem, — Où Dieu pour nous a souffert tant de peines et » la mort. » — « Sire, répond le Comte, j'y ai par trop souffert; — Je ne serai » jamais bien portant en ce rude pays, — La terre y est trop chaude des ar- » deurs du soleil. — Non, j'ai déjà cueilli mes palmes et les ai entourées de » bandes de soie. — Je partirai demain au premier chant du coq. » — Ah! Dieu, quelle douleur c'était parmi les barons !...

Il y eut un grand assemblement devant le saint temple, — On y répandit mainte larme, — Et tous avaient un grand tourment au cœur. — L'évêque de Mautran tint alors ce sage discours : — « Seigneurs barons, par la grâce du » Dieu tout-puissant, — Nous avons conquis un riche fief, — La ville de Jérusa- » lem, la terre de Bethléem,— Où Dieu naquit, où il répandit — Son précieux » sang qui nous racheta. — Si nous sommes venus en Syrie, c'est pour tirer » vengeance — De ceux qui l'ont si mal traité et si odieusement trahi. — Or, » voici le duc Godefroi ot Robert le Normand, — Voici Hugues et Bohémond : » Aucun d'eux ne veut de cette couronne. — Ah ! seigneurs barons, vous êtes » coupables. — Tenez, jeûnons aujourd'hui et vivons saintement; — Faisons » cette nuit tous ensemble la veillée, — Sur le dur pavé, nu-genoux, côtes » nues; — Que chacun de nous tienne en main un cierge nouveau. — Celui » dont le cierge sera allumé par Dieu,— Celui-là sera roi : c'est chose octroyée. » — On le sacrera comme seigneur et roi, — Et il recevra la couronne d'ar- » gent ou d'or... »

Le soleil décline et le jour perd sa valeur; — La nuit est revenue, qui nous ramène les ténèbres. — Les nobles barons sont entrés dans le temple; — Chacun se couche à terre, et s'accuse hautement de ses péchés. — Les nobles comtes, en vérité, sont dans une grande douleur, — Les évêques et les abbés,

point de vue qu'on a pu dire : « L'Épopée n'est pas une œuvre d'art ; c'est un produit naturel. » L'Épopée française, en effet, n'est que le développement de certaines traditions nationales ou de certains chants populaires, et elle doit nécessairement participer de leur nature. Dans cinq ou six provinces différentes, nous

C'est à ce point de vue qu'on a pu dire que l'Epopée française est un produit naturel, et non pas une œuvre d'art.

les grands et les petits. — Dans tout le temple il n'y a pas un cierge, pas une lumière, — Si ce n'est la lampe éclatante — Qui ne cesse d'y brûler nuit et jour. — Or, tandis que les barons sont là, couchés, en grand effroi, — A minuit, une grande splendeur les éblouit ; — Un grand vent éteint d'un seul coup la lampe, — Ce qui rend tout à fait horrible la peur de nos barons. — Entendez-vous, sur le sommet de la tour, ce fort tonnerre — Qui fait tomber par terre nos barons dans l'épouvantement ? — Puis un éclair, puis un grand feu — Qui allume le cierge du duc Godefroi.

A la vive clarté de ce cierge, — Le cœur revient à notre gent épouvantée. — Ils voient le cierge du duc jeter cette grande lumière — Que Dieu, par bonne destinée, vient de lui envoyer du ciel. — Tout d'un seul cri, nos barons saluent Godefroi : — Car ils voient bien que Dieu a exaucé leur prière. — Quant au duc de Bouillon, il a changé de couleur. — La rosée des larmes est tombée de ses beaux yeux, — Les pleurs ont coulé sur ses joues, — Et, relevant la tête, il s'est écrié : — « O sainte et illustre cité de Jérusalem, — C'est donc à moi » que vous êtes tout d'abord octroyée et livrée. — Je prie Dieu, sauveur des » âmes, — De me donner la victoire contre la gent maudite. » — Cette parole plut à nos barons, — Et ils courent vers Godefroi, les bras tout grands ouverts. (*Jerusalem*, édit. Hippeau, vers 4601-4803.)

PARISE LA DUCHESSE. Type d'une chanson à l'époque semi-héroïque; geste de Doon (nº 45). — *Parise injustement soupçonnée, calomniée et exilée, veut, avant de partir en exil, voir une dernière fois son mari.* — La dame vit la tour où elle fut nourrie — Et dit à ses compagnons : « Attendez-moi un » instant — Que je voie une dernière fois et regarde mon seigneur. » — « Dame, » lui répondent-ils, pour l'amour de Dieu, ne le faites pas. — Si le duc le » sait, nous n'en pourrons point échapper — Et il nous fera tailler en pièces. » — Et la dame répondit : « Il n'en peut être autrement. » — Elle se laisse glisser à terre de sa mule — Et passe à travers les rangs des nobles chevaliers — Qui sont couchés au palais l'un contre l'autre. — Elle arrive ainsi jusqu'au lieu ou était le duc Raimond. — Il avait tant pleuré, qu'il en était tout appesanti. — Devant lui brûlaient deux grands cierges. — Voyez la dame au gent corps honoré — Elle n'ose l'éveiller ni seulement lui frapper l'épaule ; — Mais elle le baise tout doucement, tout suavement en la face ; — Puis, elle prend ses deux gants qui sont tout parés d'or. — Ensuite, elle lève sa main et fait sur lui le signe de la croix : — « Sire duc de Saint-Gilles, » que Dieu vous sauve ! — C'est à grande douleur que nous sommes aujour» d'hui séparés ; — Jamais plus vous ne me verrez de vos yeux. » — A la porte de la chambre, elle ne se peut plus tenir sur ses pieds ; — Son cœur s'est pâmé, mais elle se retourne en arrière, — Elle se retourne, et le recommande à Dieu. — Puis, se lève sans jeter un cri — Et descend à la hâte les degrés de marbre. (*Parise la duchesse*, édit. Guessard, vers 757-780.)

---

voyons plusieurs trouvères écrire ou dicter en même temps cinq ou six chansons de geste sur cinq ou six sujets différents, et il se trouve que ces poëmes se ressemblent presque absolument. Mêmes formules, mêmes images, même sentiment du rhythme, mêmes caractères, même style enfin. Ce n'est certes pas le fait du hasard; mais,

RENAUD DE MONTAUBAN. Type d'une chanson de l'époque héroïque remaniée à l'époque lettrée; geste du Roi et geste de Doon (n° 42). — *Renaud, après s'être réconcilié avec Charlemagne, après avoir rempli le monde de sa gloire, après avoir assuré le repos et la sécurité de ses enfants, se tourne vers Dieu et devient le plus pieux des pénitents. Un matin, il quitte sa femme et ses enfants, et s'enfuit loin de son château. On perd bientôt sa trace et, après un long voyage, le saint homme arrive à Cologne où il se met, comme simple manœuvre, au service des maçons qui travaillaient alors à la construction de la cathédrale.* — Renaud travaille, lui, aussi.—La pierre manque-t-elle aux maçons il va, il vient, — Il en appporte d'énormes charges; il en fait une haute montagne. — Le maître des maçons le voit, et s'écrie : — « Dieu me sauve! Le bon ouvrier qu'a saint Pierre! — Par Celui qui ne » mentit jamais, je lui abandonnerais volontiers de mon argent. » — « Maître, » dit le duc, n'en ayez point souci; — Dieu me sauve! je n'en demanderai pas » plus qu'il ne m'est nécessaire. » — Quand l'heure fut venue de quitter le travail, — Le maître s'assit près du clocher — Et les ouvriers vinrent pour recevoir leur paye : — Celui qui gagne le plus dut avoir dix-neuf deniers. — Le maître s'avance et commence à payer. — Puis, il appelle Renaud sans plus attendre : — « Ami, venez, et prenez votre salaire. — Je n'ai pas d'autre contrat avec vous » que de vous payer. — Prenez donc ce qu'il vous plaira, et faites vite. » — Renaud s'avance et prend un denier : — « Par le corps de saint Richer, s'écrie » le maître, — Vous en aurez six au moins : car je ne veux faire tort à per» sonne. — Et vous en aurez douze par jour à partir de demain, si vous » voulez gagner : — Jamais au monde je n'ai vu si bon ouvrier. » — « Sire, » lui dit Renaud, voici qui me suffit et est bon à garder; — Par la vertu du » ciel, je n'en prendrai pas davantage aujourd'hui — Et ne veux travailler » que pour avoir l'aumône. — N'en parlez plus, je vous en veux prier : — Je » ne désire que ma vie, et ne requiers rien davantage. » — « Ami, répond » le maître, je ne veux pourtant pas pécher. — Et chaque jour vous prendrez » le salaire que vous voudrez. »

Ils ont laissé la chose et n'en veulent plus parler. — Renaud s'en va tout droit à son auberge; — Il achète du pain, et c'est tout son souper. — A peine faisait-il jour, le lendemain, qu'il vint à l'œuvre. — Mais personne n'y était encore, et Renaud alla adorer Dieu; — Devant l'autel de saint Pierre, il écoute la messe — Chantée par l'archevêque avant de se mettre en route. — Et quand elle fut dite, les maçons viennent à leur travail. — Lorsqu'ils arrivent au lieu où Renaud devait se trouver, — Ils demandent l'ouvrier « qui porte de si lourdes charges ». — Renaud les entend se parler l'un à l'autre; — Il vient vers eux et se prend à leur demander — S'ils veulent pierre ou mortier pour leur ouvrage : — « Certes lui dirent-ils, apportez-en, l'ami. » — Renaud de s'élancer, comme le sanglier,—Et d'apporter les pierres et le mortier qu'on lui demande. — Ainsi travailla-t-il huit jours très-laborieusement. — A chaque jour ne prend qu'un denier pour dîner. — Il achetait du pain, et ne voulait goûter de rien autre; — Matin et soir ne buvait que de l'eau.

encore un coup, de cette profonde ressemblance entre toutes les intelligences d'une même époque, et de cette façon identique dont elles conçoivent les faits historiques et les types moraux. Ainsi se sont passées les choses dans la Grèce primitive; mais les Grecs ont eu ce rare bonheur de vivre sous un ciel plus beau, dans une nature

Comparaison entre l'Épopée grecque et la française.

C'est ainsi (pour n'en rien celer), c'est ainsi que travaille Renaud. — La pierre manque-t-elle à un ouvrier, vite il en apporte. — Les autres manœuvres sont dédaignés, — Et Renaud est appelé par tous « l'ouvrier de saint Pierre. » — Ses compagnons le voient, et ils en sont tout irrités. — Ils se rassemblent, et se disent l'un à l'autre : — « Voilà, par Dieu, un ouvrier qui nous » couvre de honte. — Voilà qu'à cause de lui, on nous méprise, — Et que nous » ne gagnerons plus un seul denier. — Ce sont les diables d'enfer qui l'ont » amené à Cologne. — Par montagnes, c'est par montagnes qu'il leur apporte » les pierres. » — L'un de ceux qui avaient entendu ces mots dit alors : — « Dieu me sauve, seigneurs, si vous voulez m'aider, — Nous le tuerons secrè» tement, et il mourra dans la douleur et dans la honte. — Voyez-vous là-bas » ce coin reculé? — A l'heure où nous devrons, tous ensemble, aller dîner, » — Il ira, lui, se reposer, comme c'est sa coutume, — Et mangera son pain » comme un vrai misérable qu'il est. — Nous irons par derrière, nos marteaux » au poing, — Et lui enlèverons la cervelle. — Puis, s'il vous plaît, nous » aurons un sac tout prêt; — Nous y mettrons son corps et le chargerons sur » un *baiart*. — Nous l'apporterons au Rhin, nous l'y jetterons — Et nous rap» porterons de la pierre dans notre *baiart* ferré. — Personne ne pourra dire » ce que nous aurons fait. » — Là-dessus ils tombent d'accord entre eux — Et, quand ils vont dîner, prennent avec eux leurs marteaux. — Les maîtres maçons et les principaux ouvriers — Ont quitté l'Église et s'en sont allés à leurs maisons; — Mais ils restent, eux, avec leur cœur perfide, — Et se cachent dans un coin contre un amas de carreaux. — Ils voient venir Renaud seul — Qui s'assied dans un petit coin pour prendre son repas. — Deux s'en vont par derrière, leurs marteaux levés, — Et les deux misérables, les deux traîtres l'ont écervelé.

Ainsi vont-ils, ces deux traîtres que Dieu puisse maudire : — Quand ils sont près de Renaud, ils le courent frapper, — Et jusqu'en sa cervelle enfoncent leurs marteaux : — Renaud tombe en avant, — L'âme a quitté le corps, — Et, sans nul doute, elle est là-haut avec les Anges! (*Renaud de Montauban*, édit. Michelant, pp. 447-450.)

LE DEPARTEMENT DES ENFANS AIMERI. Type d'une chanson de geste COMPLÈTE, à l'époque littéraire, cyclique ou de la décadence; geste de Guillaume (nº 45). — *Aimeri est le père de Guillaume d'Orange; c'est celui qui, tout jeune encore, avait pris Narbonne qu'aucun chevalier de Charlemagne n'osait attaquer. Au moment où s'ouvre la scène suivante, Aimeri est déjà vieux.* — Quand Aimeri fut de retour de Narbonne, — Sa femme Ermengart et ses hommes lui font fête; — Aimeri jette à la ronde un regard autour de lui — Et voit ses sept enfants; jamais ne fut plus joyeux. — Très-fièrement interpelle Bernart, son fils aîné : — « Par Dieu, beau fils, c'est grand » vergogne — Si vous espérez à Narbonne quelque bien. — Par la foi que » je dois à saint Pierre de Rome, — Vous n'y aurez même pas la valeur d'une » pomme. — Allez tout droit à Brubant avec cent hommes, — Que vous pren-

plus riante, et surtout de posséder un génie, un incomparable génie, qui s'est assimilé toutes les traditions de son pays et de sa race et qui leur a donné, en les exprimant, le puissant caractère de son génie individuel. Un jour le génie national des Grecs a rencontré sur son chemin le génie personnel d'un des plus grands poëtes qui

» drez parmi nos plus chers chevaliers. — Il y a là un duc de très-fière per» sonne : — Ce duc a une fille, et il n'en est pas de pareille jusqu'à Rome. — » Vous irez demander au père qu'il vous la donne. » — « J'irai volontiers, ré» pond Bernard. — Puisqu'ainsi vous plaît, je n'y voudrais point manquer. » — Il adresse tout aussitôt la parole à ses chevaliers : — « Seigneurs barons, » par saint Pierre de Rome, — Mettez vos selles, nous partons. » — « Volon» tiers, sire », lui répondent ses hommes.— A ces mots que nous vous disons, — Voici venir Ermengart; il n'y eut jamais pareille dame. — Dès qu'elle aperçoit Bernard, elle lui adresse la parole.

Voyez-vous Ermengart, qui est moult à priser? — Elle vient à Bernard son fils, qu'elle aime chèrement : — « Où allez-vous ainsi », lui dit-elle. — « Ma dame, dit-il, je ne veux point vous le celer : — Sans plus de retard je vais » à Brubant. — Mon seigneur Aimeri le vieux m'y envoie. — J'irai donc vers » le Duc, qui est moult à priser, — Et lui dirai (point ne veut pas vous le » celer) — Que le comte Aimeri m'adresse vers lui — Pour qu'il me donne » sa fille en mariage. » — « Que Jésus te vienne en aide, dit Ermengart. — Je » te veux faire un présent d'étrennes : ce seront trois sommiers — Qui seront » chargés d'argent et d'or, — Afin qu'à ton arrivée à Brubant la cité, — Les » barons-chevaliers de là-bas ne se moquent point de toi. » — Et Bernard lui répondit : « Merci, cent fois merci. » — A ce mot. ils descendent de la chambre haute. — Au milieu de la place, Bernard trouve ses chevaliers — Qui étaient tout prêts à se mettre en route. — Alors il a pris congé de son père, — De ses frères qu'il aime tendrement, — Et de sa mère qu'il ne voudrait point oublier. — La noble dame qui est moult à priser — Lui présenta sur l'heure les trois sommiers. — Après avoir pris congé de tous, Bernard s'en va.

Bernard s'en va; que Dieu lui vienne en aide! — Je ne vous puis rien dire de son voyage. — Le puissant baron fit si bien — Qu'il aperçut un jour et vit Brubant : — « Dieu, s'écria-t-il, et vous, sainte Marie, — A-t-on jamais vu » plus noble cité? » — A ces mots, ils entrent dans la ville, — Mais ne font pas halte avant d'arriver au palais. — Sous des oliviers ils descendent de cheval — Et montent les degrés jusqu'à la salle voûtée, — Où ils trouvent le Duc avec tous ses barons : — « Salut, dit Bernard, au nom de Dieu, le fils de sainte Marie! » — Beau doux sire, le comte Aimeri vous mande — Que vous me donniez » pour femme votre fille la belle. — Je vous servirai tous les jours de ma vie. » — « Je le veux bien, répond le Duc. » — A ces paroles que je vous dis, — Voici la jeune fille qui arrive au palais : — Car elle avait déjà entendu parler de l'arrivée de Bernard. — Le père la voit, et lui commence à dire : — « Ma » belle fille, je vous ai donné mari. » — « Nommez-le-moi, beau sire », répond-elle. — « Je ne vous le cèlerai mie, dit le Duc. — C'est Bernard de » Narbonne le riche, — Fils d'Aimeri, qui en est le seigneur. » — « Je ne le » refuse point », dit-elle. — Ils mandent soudain l'évêque de la ville; — Sans retard il y vient. — Bernard, tout aussitôt, l'a fiancée et jurée. — Le lendemain firent chanter messe. — Grandes sont les noces, dans la salle voûtée, — Et vous n'avez jamais ouï parler de plus riche fête. — La première nuit

aient jamais paru dans le monde, et de cette rencontre ou plutôt de cette fusion est sortie cette splendeur : l'*Iliade*.

Rien de pareil en France, et la vérité me force à confesser que nous n'avons pas eu d'Homère. J'irai même plus loin, et avouerai qu'avant le XIVe siècle on ne sau-

que Bernard coucha avec son amie, — Bertrand fut engendré, Bertrand le noble comte. — Le jour d'après, quand l'aube est éclairée, — Ils vont ouïr la messe à la maîtresse-église. — Mais du noble Bernard je ne veux plus rien vous dire, — Ni de sa femme, que Jésus bénisse.

Je ne vous dirai plus rien de Bernard le baron, — Ni de sa femme, à qui Jésus puisse donner grand bien. — Je vais maintenant vous chanter d'Aimeri, — Lequel était au donjon de Narbonne, — Et ses barons y étaient avec lui. — Voyez-vous venir un pèlerin au donjon : — « Sire, dit-il, que Jésus vous » bénisse ! — L'autre soir je fus au donjon de Brubant. — Le Duc donna sa » fille à un baron — Que les chevaliers et les garçons appellent du nom de » Bernard. » — Aimeri l'entend, et jamais homme n'eut si grande joie.

Aimeri fut à Narbonne la large, — Et il y avait avec lui très-nombreux baronnage. — Il jette autour de lui un regard lent; — Il voit ses six fils, et soudain les interpelle : — « Je vous tiens, enfants, pour trop fous, — Si vous attendez » quelque part en mon héritage, — C'est pour vous que je le dis, Garin au » clair visage : — Vous n'en aurez pas seulement la valeur d'un denier. — Allez-» vous-en, allez en Bavière la large, — Tout droit vers Naimes, le duc au rude » cœur, — Et dites-lui, sans plus de retard, — Qu'il vous donne sa fille en » mariage, — Avec la ville d'Anseüne, ses ports et son rivage, — Que les Sar-» rasins ont aujourd'hui en leur possession. — Emmenez avec vous mille che-» valiers en armes, — Qui vous aideront à conquérir la marche. » — « Par » saint Jacques, dit Garin, j'irai fort volontiers. » — L'enfant prit avec lui mille chevaliers en armes; — Sans plus de retard monte à cheval, — Prend congé de son père et des autres, — Qui le recommandent à Dieu le Père invisible. — Sans plus de retard Garin s'en va ; — Point ne s'arrête, et tant a marché avec les siens, — Qu'il arrive un jour en Bavière la large. — Ils montent les degrés et arrivent dans la salle. — Ils y trouvent Naimes, le duc à la grande barbe : — « Salut, lui dit Garin sans plus de retard. — Que Dieu vous garde, vous et » tous vos barons ! — Don Aimeri le sage vous salue — Et vous prie (je ne » dis que la vérité) — De me donner pour femme votre fille Eustache, — Avec » le port et le rivage d'Anseüne — Que les païens ont aujourd'hui en leur » possession. — Confiez-moi seulement dix mille hommes en armes — Et je » reconquerrai la marche d'Anseüne. » — Le duc au cœur fier, Naimes, répond : — « Franc damoiseau, tu es de très-haut parage, — Et je te donnerai ma » fille au clair visage. — D'ici jusqu'à Carthage il n'en est pas de plus belle. » — Lors il mande sa fille qui est très-bonne et sage. — Sans plus de retard elle y vient : — « Ma fille belle et sage, lui dit Naimes, — Je vous veux donner » mari de haut parage. — Il s'appelle Garin, et c'est le fils du sage Aimeri. » — Naimes appelle sa fille à la tête blonde : — « Belle, dit-il, je vous ai donné » un mari. » — « Sire, lui répond-elle, béni soit Dieu ! » — Tout aussitôt ils mandent l'archevêque Samson, — Et sans retard il l'a mariée. — Le lendemain, on leur chante la messe, — Et grande fut la joie dans le palais, là-haut. — De cette dame dont nous venons de vous parler — Naquit Vivien au clair visage. — Garin et sa femme restent huit jours près du duc Naimes. — Le neuvième,

rait vraiment constater dans nos poëmes aucune préoccupation du style et de l'art, aucun souci de l'épithète, aucune étude de la place des mots, aucune préparation du trait final, aucun amour raisonné de la forme littéraire. Il en faut venir à la *Prise de Pampelune* pour avoir affaire à un poëte véritablement artiste ou qui, du moins,

il s'en va, lui et ses barons, — Et emmène sa femme au clair visage. — Le duc lui donne dix mille compagnons; — Ils éperonnent et se mettent en route, — Ils passent les collines, les vallées, les montagnes, — Et font si bien qu'ils arrivent en vue d'Anseüne. — Garin appelle à lui ses compagnons: — « Embusquons-nous, dit-il, dans ce petit bois, — Pendant que cent de nos chevaliers iront à Anseüne, — Qui nous rabattront la proie devant eux. » — Les cent chevaliers partent tout aussitôt — Et ne s'arrêtent point avant la ville. — De toutes parts, à l'entour, ils se mettent à poursuivre la proie; — Les païens le voient, et en ont la rage au cœur. — Les gloutons soudain courent aux armes — Et, à l'envi, sortent de la ville. — A force d'éperons ils poursuivent les nôtres; — Mais nos gens en embuscade leur sautent dessus vivement, — Bon gré mal gré les chassent devant eux, — Les jettent en désordre parmi les portes de la ville, — Et nos chevaliers-barons y entrent avec eux. — Ils s'emparent de la ville, de la tour et du donjon, — Et font grande tuerie des Sarrasins. — Je ne vous en dirai plus rien, car ils n'ont que bonheur, — Et je vous parlerai d'Aimeri le baron.

Aimeri le marquis était à Narbonne, — Et il avait avec lui cinq de ses fils. — Il se prit à appeler Hernaut le Roux : — « Par Dieu, Hernaut, dit-il, c'est » grande folie, — Quand vous attendez une portion de ma terre. — Vous n'en » aurez pas la couleur d'un parisis. — Mais allez-vous-en à Girone : — Il y a là » un comte très-noble. — Sa terre est envahie par les Arabes et les païens. — » Or, il a une fille appelée Béatrix ; — D'ici à Saint-Denis, il n'en est pas de » plus sage. » — « J'irai volontiers, répond Hernaut. » — Il se prend à appeler mille chevaliers : — « En selle, en selle, et venez avec moi. » — « Nous » irons volontiers, sire », lui répondent les chevaliers. — A ces mots ils sortent du palais, — Mettent leurs selles, montent à cheval — Et prennent congé de tous leurs amis. — Sans plus de retard, ils s'en vont, — Et chevauchent si bien, par monts et par vallées, — Qu'ils aperçoivent les antiques murs de Girone, — Et le grand siége des païens maudits. — Hernaut se prend à appeler ses hommes : — « Aux armes ! aux armes ! tôt, francs et nobles chevaliers... » — En peu de temps nous aurons déconfit les païens. » — Alors s'armèrent les chevaliers de prix ; — Puis, s'en allèrent tout le long d'une lande ; — Si bien firent qu'ils se sont mis en embuscade. — Païens et Arabes n'en surent mot, — Et il en eut plus de dix mille occis. — Quand Sarrasins voient qu'ils sont surpris, — Ils s'enfuient et abandonnent le frein à leurs chevaux. — Les chrétiens les poursuivent durant cinq ou six lieues ; — Après quoi, nos chevaliers de prix s'en retournent ; — Ils entrent sans plus tarder et s'installent dans la ville. — Le preux comte Savari vient à leur rencontre. — Il baise la bouche et le visage d'Hernaut : — « D'où êtes-vous, seigneur, de quel pays, — Vous » qui avez tué nos mortels ennemis ? » — Hernaut répond : « Je suis fils d'Ai» meri. — Le franc comte, mon père m'envoie vers vous, — Afin que vous me » donniez votre fille Béatrix. » — « Bien volontiers », répond le comte. — Sur le champ on mande l'évêque de la cité. — Et il y vient, il ne s'y refuse pas. — Dans une chambre ensemble se sont mis, — Là où la dame se trouvait dans son

a la prétention de l'être. Mais Dante alors n'était pas loin, et Dante a peut-être passé par là. Or, l'auteur de la *Divine Comédie* peut être considéré comme le véritable créateur du style personnel, et, quand on lit, en tête d'un de ses sonnets, ces vers merveilleusement ciselés et où les épithètes sont si artistiquement choisies : *Morte villana*,

lit. — L'évêque les marie suivant l'usage du pays ; — Le lendemain, il fit chanter la messe. — Grandes sont les noces au palais seigneurial. — Je ne vous parlerai plus d'eux, mais d'Aimeri — Qui était à Narbonne avec ses quatre fils.

Il était à Narbonne, Aimeri le vaillant, — Et, avec lui, quatre de ses enfants. — Le Comte appelle Guillaume qui est le plus grand, — Il appelle aussi Aïmer et Beuves le sage. — Puis, devant tous, leur a dit à voix haute : — « Vous allez partir là devant, en France ; — Dites au Roi de vous y donner des » terres : — Car, pour Narbonne, vous n'en aurez pas la valeur d'un gant. » — « Volontiers, sire, répondent les enfants. » — Alors et sans plus d'arrêt ils s'en vont — Et mènent avec eux jusqu'à cent chevaliers. — Puis, sont montés sur leurs chevaux de bataille, — Ont pris congé d'Aimeri le chenu — Et de leur mère qui pleure tendrement ; — Ils piquent des éperons et s'en vont. — Ils ont franchi tant de tertres et de ravins — Qu'ils arrivèrent à Paris, en la belle cité. — Sur-le-champ ils se rendent devant la grande salle — Ils trouvent Charles assis en son palais — Et le saluent au nom de Dieu, le roi puissant. — Charles, à leur vue, entre en joie — Et plus de cent fois baise Guillaume : — « Quels sont ces deux enfants ? lui demande-t-il. » — « Puissant empereur, ce sont mes frères ; — Aimeri le chenu vous les envoie, » — Afin que vous leur donniez terres et fiefs. » — A ces paroles, voici Elissent, — Fille d'Yon, de Gascogne la grande, — Et dont le père est mort depuis plus de deux mois, — La voici qui vient demander un mari à Charles le vaillant. — Elle descend droit sur le perron, — Franchit les degrés et monte au plus grand palais ; — Elle salue le Roi et, sans plus tarder, lui adresse la parole : — « Sire, dit-il, pourquoi vous le celer ? — Mon père est mort ; je » vous demande un mari. » — Le Roi, sur-le-champ, la prend par la main, — Appelle Beuves et lui dit devant tous : — « Prends cette dame pour femme, » va. » — « Mille mercis », répond Beuves. — Il appelle l'évêque, qui, sur-le-champ les marie. — Cette nuit Beuves engendra Girard au corps si beau. — Le lendemain, sans plus de délai, — L'évêque Hermann leur chante la messe. — Grandes sont les noces dans le palais. — Elles ne durèrent pas moins de huit jours. — Au neuvième, sans plus de retard, — Duc Beuves s'en va avec sa femme. — Ils marchèrent si bien sans s'arrêter. — Qu'ils arrivèrent, tout joyeux, à Commarcis...

Mais, dès ce moment, nous le laisserons — Et nous parlerons d'Aïmer le vaillant — Qui a été à la cour de Charles, le roi puissant. — Le Roi appelle le damoiseau avenant : — « Ami, dit-il, venez çà, venez tôt, — Et recevez sur-le- » champ les armes du chevalier. » — « Sire, dit-il, je n'en ferai rien ; — Mais » je veux retourner à Narbonne la grande. » — Sans plus attendre, il s'en retourne — Et ne s'arrête pas jusqu'à Narbonne. — Et maintenant je vous parlerai de Guillaume au corps gent, — Je vous dirai comment et avec quelle fierté il couronna Louis. = (Ici commence la chanson qui a pour titre le *Couronnement Looys*. Le texte précédent se trouve dans le ms. de la Bibl. nat. fr. 1448, f° 87 et suiv. — Quelques vers ont été omis à dessein dans le dernier couplet et un dans le septième.)

di pieta nemica, di dolor madre antica, on sent là je ne sais quoi de nouveau et qui fait enfin son apparition dans le monde : le Style.

Mais, à dire le vrai, que nos Épopées sont loin de ce magnifique *Morte villana !*

III

Etude critique sur les qualités et les défauts littéraires de nos épiques.

La première qualité de nos épiques, c'est la spontanéité. Les auteurs de nos Chansons de geste, sauf peut-être une ou deux exceptions notables, ne se laissent jamais aller à ces « longueries d'apprêts » dont parle Montaigne. Ils ne songent même pas à dresser le plan, ni à ourdir le canevas de leurs poëmes; ils n'en calculent point les proportions par avance; ils n'y veulent même pas songer, et, dans leur œuvre bonne ou mauvaise, vous ne rencontrerez jamais rien de prémédité. Nul travail, pas de ratures. Ils disent leurs vers plutôt qu'ils ne les écrivent. Ils les dictent rapidement, comme ils leur viennent à l'esprit, comme ils leur viennent aux lèvres. Poésie d'enfant; poésie d'improvisateur; poésie de chanteur populaire qui parle tout naturellement la langue de ses auditeurs et qui est assuré d'être toujours goûté par un public dont il est l'écho.

La spontanéité est le premier caractère de cette poésie d'enfants.

Pas d'analyse ; pas de sentiment des nuances.

Un second caractère découle du premier. Cette spontanéité dangereuse autant que charmante, cette rapidité d'exécution, cette absence de tout travail artistique et de tout apprêt littéraire, nous expliquent aisément pourquoi nos poëtes ne prennent pas le temps d'analyser les caractères de leurs héros, pourquoi ils sont si peu observateurs, pourquoi les ressorts secrets de l'âme humaine leur sont si peu connus. Mais surtout je ne m'étonne plus qu'ils n'aient aucune connaissance, aucun senti-

ment, aucun amour de la nuance. La nuance n'existe point pour eux, et nous aurons lieu tout à l'heure de le constater en détail. Il n'y a pour eux que deux groupes d'âmes ici-bas : les âmes des traîtres et celles des loyaux chevaliers. Entre ces deux groupes, nul intermédiaire; et ils enrégimentent violemment tous les hommes dans l'une ou l'autre de ces deux catégories. Pour tout dire, ils n'ont même pas eu l'idée (si juste cependant et si *humaine* dans le meilleur sens de ce mot), l'idée de cet itinéraire des âmes à travers le mal pour arriver graduellement au bien. Cette idée est trop philosophique, trop littéraire, trop subtile pour eux. Ce qu'il faut à ces époques simples, c'est une horreur absolue pour le Mal, c'est un amour absolu pour le Bien, et les nuances dont nous parlions auraient sans doute été de nature à atténuer cette affection ou cette haine. Socialement parlant, elles auraient été funestes et, en un mot, mauvaises. Mais vous comprenez bien qu'avec de tels principes, le style individuel devient d'une pratique de plus en plus malaisée. Ce qui différencie un poëte d'un autre poëte, ce n'est pas seulement la justesse et le choix des épithètes; mais c'est encore le regard plus ou moins profond qu'il jette sur l'âme humaine; c'est l'analyse des passions; c'est la peinture des caractères et l'intelligence de la lutte morale. Rien de tout cela dans nos Chansons de geste.

Voulons-nous maintenant connaître l'époque littéraire qui ressemble le moins à cette époque de nos premières épopées et qui en est la véritable antithèse? Nous n'avons qu'à considérer le siècle même où nous vivons. C'est, par excellence, le siècle de l'analyse, du détail, de la nuance. L'antipode de nos Chansons de geste, ce sont nos romans contemporains. Si nos vieilles chansons

pèchent par absence de psychologie, nos œuvres modernes pèchent par excès de psychologie. S'il manque à nos poëmes nationaux le cachet d'une individualité artistique, nos romans ne sont au contraire que trop personnels. Les auteurs d'*Ogier* et de *Garin* ne connaissent que deux camps d'esprits et deux espèces d'âmes ; mais les auteurs d'*Eugénie Grandet* et de *Nicolas Nickleby* étudient les âmes au microscope et en découvrent mille en une seule. On n'a pas encore tenté cette comparaison : elle est intéressante et pourrait être féconde. Nous y reviendrons.

De l'épithète homérique ; de son charme et de ses dangers.

Nous disions tout à l'heure que l'épithète est le premier caractère du vrai style, du style personnel. Ce n'est pas cependant que nos poëtes ignorent la force de l'épithète : ils en usent et en abusent. Mais leur épithète ressemble à celle du vieil Homère : c'est la constatation rapide, précise et naïve d'un phénomène ou d'un fait qui frappe un jour leurs yeux, qu'ils photographient au passage et que, jamais plus, ils ne modifieront à l'avenir. Nos trouvères, un jour, virent passer devant leurs yeux la figure de Charlemagne, déjà vieux, déjà centenaire, avec sa grande barbe blanche et ses rides augustes. A cette vue, ils trouvent soudain cette épithète : « L'Empereur à la barbe fleurie », qui est véritablement excellente tant qu'il s'agit des dernières années de l'Empereur ; mais qui, sous la plume de nos poëtes, va bientôt devenir étrange et fausse. Ils n'hésiteront pas, en effet, à l'appliquer au fils de Pepin dès son avénement au trône de son père, dès la première fleur de son adolescence et de sa gloire. Il n'a que vingt ans, et ils lui imposent une barbe blanche. C'est ainsi (comme on l'a observé avant nous) qu'Homère aurait appelé son Achille « le héros aux pieds légers », alors même que le fils de Thétis eût perdu le mouvement, alors même que la paralysie

ou la vieillesse l'eussent à jamais cloué sur son lit. Homère s'entête à le voir toujours courir.

Une jeune fille, à quinze ans, est saluée par nos trouvères de cette épithète gracieuse : « au clair visage ». C'est charmant, et c'est mérité. Mais désormais cette aimable appellation sera inhérente à sa personne. C'est en vain qu'elle vieillira, nos poëtes s'obstineront à lui conserver la clarté de son teint. Et de la grand'mère et de l'aïeule ils diront un jour ce qu'ils ont dit de la jeune fille : *al vis cler*. Voilà une épithète homérique qui ne déplaira point à toutes les lectrices de nos Épopées.

Mais l'épithète homérique va encore plus loin : car ce n'est pas, après tout, chose bien difficile que de vieillir un homme et de rajeunir une femme. Cette pérennité fixe d'un même adjectif appliqué à un même être, elle est bien plus surprenante encore dans l'ordre moral. Il a plu à l'un de nos poëtes d'attribuer à quelqu'un de ses héros, à Amile, par exemple, cette épithète « *le fier* ». Eh bien ! il mettra cette épithète avantageuse sur les lèvres mêmes des ennemis les plus acharnés d'Amile. Le traître Fromont, parlant d'Amile en termes haineux, l'appellera toujours « Amile le fier ». C'est comme s'il disait : « Je veux tuer l'excellent, l'admirable, l'incomparable Amile. » Bref, l'épithète est tellement scellée au substantif, qu'elle fait corps avec lui. Joseph de Maistre a dit sur Charlemagne cette belle parole, « que la grandeur a pénétré son nom ». On en peut dire autant de toutes les épithètes homériques : elles ont pénétré leurs substantifs au point de ne faire avec eux qu'un seul et même mot. Essayez de briser une soudure si bien faite : vous n'y pourrez réussir, et briserez plutôt les éléments de cette singulière et factice unité.

Malgré tous les défauts que l'on peut reprocher à l'é-

pithète homérique et bien qu'elle soit absolument contraire à nos habitudes de littérateurs civilisés, elle n'est point sans charme, et nous nous y plaisons, comme on se plaît au langage d'un bel enfant intelligent et fort. Tant que durèrent les véritables temps épiques, tout alla bien, et cette épithète garda je ne sais quel air de jeunesse virile. Mais quand la décadence arriva, tout fut perdu. Ces odieux versificateurs de vingtième ordre, qui régnèrent trop longtemps sur la poésie française, trouvèrent un précieux et inestimable avantage dans l'emploi de l'épithète homérique : c'est qu'elle remplissait la moitié d'un vers. Pour ces pauvres imaginations, quelle heureuse rencontre ! Ils multiplièrent l'épithète de façon à en composer la deuxième partie de leurs alexandrins, et n'eurent plus à se mettre en frais d'invention que pour leur premier hémistiche. Alors commença le règne de la cheville. Si l'on voulait se donner la peine d'imprimer en italiques toutes les chevilles de nos plus récentes chansons, ces poëmes insipides ne seraient guère imprimés qu'en ce caractère. Les imitateurs d'Homère ont dû donner à leurs contemporains le spectacle de la même médiocrité. Il est triste.

IV

Naiveté et précision de la langue ; brièveté de la phrase ; simplicité de la syntaxe.

Revenons aux beaux temps de notre Épopée. Cette rude poésie est naturelle et simple. La phrase y est toujours substantielle et courte, et chaque vers y forme, à lui seul, une phrase vraiment indépendante. Pas de ces enchevêtrements savants et délicats ; pas de ces incidentes qui se déroulent savamment sans jamais se confondre ; pas de ces *qui* et de ces *que* habilement enlacés les uns aux autres. Un substantif, un verbe, un régime : c'est tout. On a déjà remarqué que les modes subordonnés (comme le subjonctif et le conditionnel) y sont assez

rares, que les temps simples y sont presque les seuls employés, et que l'imparfait même s'y rencontre à peine. C'est une série de constatations et d'affirmations dont la brièveté égale la précision. Au premier abord, on pourrait craindre que tant de phrases courtes ne devinssent à la fin fatigantes et que tant de laconisme n'engendrât quelque monotonie. Il n'en est rien, et l'on n'est aucunement fatigué de la lecture d'*Ogier* et de *Roland*. C'est que nos trouvères, très-naturellement et presque sans le vouloir, varient les intonations de ces phrases. Tantôt ce sont des exclamations, des cris d'indignation candide ou de commisération profonde : le poëte s'arrête tout à coup et entre lui-même en fureur contre son traître auquel il croit. Il demande naïvement que la colère de Dieu éclate sur ce misérable ; il l'interpelle, il lui parle, il lui montre le poing ; il lui jette à la face les plus violentes injures ; puis, reprend placidement son récit que ces exclamations consciencieuses n'ont pas trop longtemps suspendu. Et c'est ainsi que procèdent toujours les poëtes populaires. Quand le poëte Jasmin lisait sa *Marthe la folle* aux foules du Midi, il s'interrompait soudain au milieu de l'attendrissant récit des malheurs de son héroïne et, fondant en larmes, il s'écriait : « Ah ! pauvre fille ! pauvre » Marthe ! que va-t-elle devenir ? » Nos épiques ont de ces larmes sincères et de ces cris naïfs. Mais, d'autres fois, ils procèdent par l'interrogation ou par le dialogue. Nos poésies populaires de la France et celles de tous les pays, nos complaintes et nos rondes, sont presque toujours dramatisées : chacun des personnages y prend successivement la parole sans dire son nom, et sans se donner seulement le souci de s'annoncer. Le rôle du dialogue est peut-être moindre en nos Épopées ; mais il est encore considérable et empêche ces petites phrases simplettes de tourner à la monotonie. Ajoutez à cela

que le poëte prend la liberté et le temps de citer çà et là quelque proverbe à l'usage du peuple ou des vilains. Les auditeurs aristocratiques ne pouvaient pas sans doute retenir une petite moue railleuse quand le jongleur faisait précéder son proverbe de cette formule préparatoire : *Com li vilains dit en son reprovier;* mais, réflexion faite, ils prêtaient l'oreille et souriaient. Les proverbes n'ont jamais déplu à personne.

Pas de musique, pas d'harmonie dans les vers de notre Epopée ; mais de vives et saisissantes images.

Malgré tout, le ton général de notre Épopée est grave : c'est solennel et un peu lourd. On sait que ces vers étaient chantés et accompagnés de la vielle; mais de quelle nature pouvait bien être l'accompagnement de ce gros violon, de cet alto grossier : c'est ce que j'ignore. J'imagine que ce devaient être des accords plaqués et singulièrement monotones, et qu'enfin la ritournelle seule réveillait un peu les auditeurs. A examiner cette poésie en elle-même, la musique en est absolument primitive, et jamais peut-être un de nos épiques ne s'est dit : « Je vais essayer de faire un vers harmonieux. » Mais, en revanche, la peinture tient une large place en ces vers qui, comme les écus des chevaliers, comme ces boucliers grossièrement coloriés, sont principalement destinés à frapper les yeux des auditeurs de nos chansons. Les images n'y sont jamais compliquées, mais elles sont toujours saisissantes, et les traits en sont dessinés avec une netteté vigoureuse. Ces images sont empruntées parfois à la nature, mais le plus souvent à la vie militaire. « L'énumération, direz-vous, n'en serait pas très-longue. » J'y consens; mais la puissance en était incontestable. Les peuples jeunes ne se montrent pas, là-dessus, aussi difficiles que les peuples trop civilisés, lesquels sont blasés : vingt comparaisons suffisent à l'éducation des enfants et à celle des nations primitives. L'important, pour les uns et pour les autres, c'est que ces figures

soient compréhensibles. Il faut voir comment les auteurs de nos Épopées s'évertuent à accentuer leurs négations. Ils ne se contentent pas de dire, par exemple : « Ce chevalier ne vaut rien. » Mais, en renchérissant encore sur les habitudes des autres poëtes de leur temps, ils s'écrient avec une trivialité toute populaire : « Il ne vaut pas un gant ; il ne vaut pas une pomme, pas un tambour, pas un denier » ; etc., etc., etc. Voilà qui nous fait rire aujourd'hui ; mais ces images simples gravaient fortement la vérité dans le cerveau de nos pères.

Nulle recherche de l'effet, nulle préparation du trait final.

Avec cela ne leur demandez pas de préparer leurs effets. Il faut une époque très-quintessenciée pour que les poëtes pensent au « mot de la fin ». Nos trouvères, eux, n'y pensent jamais. Il est vrai que, dans ces quelques poëmes où les couplets monorimes se terminent par un petit vers de six syllabes, ce petit vers prend souvent la physionomie d'un mot de la fin. Mais la faute en est au rhythme et à ce petit vers étrange qui condense une pensée vive en trois ou quatre mots. Nous possédons parfois deux versions d'un même poëme : l'une qui est dépourvue de cet hexasyllabe, l'autre qui en est ornée. Celle-ci est la seule qui nous offre véritablement ce trait final dont nous parlons. Donnez au vers quatre syllabes de plus, et vous aurez un effet de moins.

Notre siècle, encore ici, est l'antithèse des XI[e] et XII[e] siècles. Lisez l'*Année terrible* ou les *Châtiments* de Victor Hugo ; lisez-les attentivement, et vous constaterez aisément que, dans chaque pièce, les quatre-vingt-dix-neuf premiers vers servent à préparer le centième. Mais on peut citer quelque chose de plus concluant : Victor Hugo lui-même, dans sa *Légende des siècles*, a jadis voulu traduire quelques-uns de nos poëmes, et nous publierons, dans notre quatrième volume, son *Aimérillot* en regard de notre *Aimeri de Narbonne*. Dans

Aimérillot tout est préparé en vue du trait final; dans *Aimeri de Narbonne* le poëte ignore ce que c'est qu'un trait. Différence capitale, et qui aide à saisir le caractère des deux poésies.

V

La composition littéraire de nos poëmes atteste également l'enfance de l'art : absence de proportions, monotonie du plan, retour des mêmes péripéties, etc.

Si du style proprement dit, je passe à cette charpente de nos poëmes que j'ai dû étudier ailleurs au point de vue strictement scientifique, je me vois sur-le-champ contraint à constater la même candeur. Voilà une charpente qui n'est certes pas cachée sous des oripeaux, et que l'on voit distinctement. Trop distinctement même. C'est l'enfance de l'art, et ce qui manque le plus à nos poëtes, c'est le talent de composition. Ils ne se doutent pas qu'une œuvre poétique est placée dans les mêmes conditions que toute œuvre d'art, et qu'elle doit nécessairement avoir des proportions, un début, des péripéties; un dénoûment. A l'aventure, ils vont à l'aventure. Exceptons le génie inconnu qui a écrit la *Chanson de Roland*, exceptons encore deux ou trois de nos épiques. Les autres ne composent pas : ils trouvent.

Au début de leurs poëmes, tout va bien. Ils sont neufs et frais, et se mettent volontiers en dépense de style et d'invention. Que ce commencement de route est charmant : c'est le printemps en sa fleur. Mais hélas ! ce ne sera point de longue durée. Au bout de quelques pages nos épiques seront essoufflés, et feront entrer dans les neuf mille derniers vers de leurs interminables poëmes moins d'action, moins d'événements et moins de péripéties que dans les cinq cents premiers. Lisez le *Charroi de Nîmes*, *Aliscans* ou *Aspremont;* lisez surtout *Amis et Amiles* et *Jourdain de Blaives*, et vous vous convaincrez de l'intérêt vif et profond qu'offrent les débuts de nos Épopées nationales; mais vous ne tarderez guère à voir

cet intérêt languir, cette action s'alentir, ce feu s'éteindre. Qu'y a-t-il dans *Jourdain de Blaives* après les sept cent quatorze premiers vers? Des invraisemblances péniblement et longuement délayées. *Amis et Amiles* se soutient mieux; mais rien ne vaut encore ces deux cents premiers vers qui sont peut-être, après le *Roland*, le chef-d'œuvre de toute notre épopée. Et que dire des neuf mille derniers vers d'*Aspremont*, où un si lourd ennui pèse sur l'attention du lecteur?

Si les péripéties de nos poëmes sont généralement inférieures à leurs débuts, c'est principalement à cause de leur désespérante monotonie. Nous avons déjà montré comment les éléments de notre Épopée se réduisent, s'il est permis de s'exprimer ainsi, à un fort petit nombre de corps simples. Une cour plénière, un traître, une embuscade, la rébellion d'un vassal qui est à la fin domptée, une guerre contre les païens qui s'achève par le triomphe du Christ, l'amour d'un chevalier chrétien pour une princesse païenne, une conversion, un mariage; c'est à peu près tout, et véritablement ce n'est pas assez. Notez, d'ailleurs, qu'à chacune de ces péripéties nos poëtes ne savent pas donner leurs véritables et légitimes proportions. Un épisode insignifiant est raconté en trois ou quatre cents vers : il interrompt le drame et fatigue le lecteur qui a hâte d'en revenir à la filière de l'action principale. Qu'importe? le poëte, lui, ne s'aperçoit de rien, et continue candidement à s'écarter de son sujet. Cette action d'*Ogier le Danois*, qui est si saisissante et si vive, elle est soudain interrompue par le récit d'un épisode long et vide, qui se passe à Dijon et dont Bertrand est le héros. Ni proportions, ni symétrie. C'est un défaut qui est déjà choquant dans l'architecture de ce temps; mais combien plus dans sa poésie! Deux tours inégales, passe encore; mais un épisode, mais une inu-

tilité de cinq cents vers dans un poëme de dix mille, c'est difficilement supportable.

D'autres fois, au contraire, nos poëtes s'emportent, et leur imagination prend le galop. Dix années de la vie d'un héros sont prestement racontées en vingt vers, et nous voilà haletants. Les transitions, d'ailleurs, sont aussi peu connues de nos épiques que l'art même de la nuance. Les couplets de leurs poëmes peuvent passer pour une série de constatations, mais qui ne sont point toujours liées l'une à l'autre. Par bonheur, le premier vers de chacun de ces couplets constitue à lui seul un exposé tellement clair, qu'il nous suffirait souvent, pour comprendre un poëme, de lire ces premiers vers. Bref, chaque tirade, comme nous l'avons vu plus haut, avait l'air de recommencer tout le récit, et c'étaient ces débuts de couplets que les auditeurs du moyen âge écoutaient le plus attentivement, à cause de la ritournelle dont ils étaient précédés. Mais ce ne sont point là des transitions littéraires, et elles coûtaient vraiment trop peu de peine à l'esprit de leurs auteurs.

Suspendre l'attention du lecteur, c'est ce dont nos trouvères n'ont jamais eu l'idée. Ils ne savent pas « faire de surprises » à leur public, et ne le mettent pas en demeure de deviner la suite de leur récit ; mais, avec une naïveté qui va décidément un peu loin, ils lui résument toute leur chanson à l'avance. Dès les premiers vers de leur poëme, ils lui imposent ces étranges résumés qui ne laissent aucune place à l'imprévu. C'est le cas du *Charroi de Nîmes*, d'*Ogier le Danois* et de vingt autres romans. Voilà un singulier procédé, et l'on ne s'est jamais passé à ce point de tout artifice littéraire. Quand les enfants racontent des histoires, ils sont quelquefois plus habiles.

Pas d'artifices littéraires, disons-nous. Il faut cepen-

dant confesser que nos trouvères n'ont pas été sans recueillir quelques bribes de rhétorique dans l'héritage des anciens poëtes classiques et des rhéteurs latins. C'est ainsi (chose étrange) qu'ils se servent volontiers du Songe, et qu'ils utilisent cette vieille machine dont nos tragiques ont tant abusé aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Dans *Roland* comme dans *Amis*, le songe épique est d'une véritable importance, et il semble qu'il n'y a pas alors de bonne chanson sans ces récits d'imaginations nocturnes ou de rêves plus ou moins informes auxquels nos trouvères ont l'art de donner un caractère prophétique. Le Songe, d'ailleurs, est à peu près la seule habileté qu'ils se permettent. Ce n'est pas à l'antique rhétorique qu'ils ont emprunté l'emploi si fréquent de l'Oraison funèbre; mais c'est là une coutume profondément nationale et qu'ils se sont contentés de colorer et d'embellir : lorsque Roland entreprend l'éloge funèbre de ses pairs, le poëte n'oublie pas de nous avertir qu'il les regrette *à la loi de la terre*. Quant aux innombrables prières qui émaillent le texte de nos chansons, elles sont d'origine chrétienne, comme les songes sont d'origine latine et les oraisons funèbres d'origine nationale. Mais ce sont là les seules machines épiques, les seuls artifices dont on puisse constater l'emploi dans nos Chansons degeste. Habiletés de peuple primitif, artifices d'enfants, et qui chez nous passeraient pour des naïvetés.

En résumé, pas de nuances, pas de transitions, pas de proportions, pas de dénoûment préparé. C'est bien là, en vérité, le caractère de toutes les improvisations. Est-ce que les improvisateurs peuvent se donner le temps de préparer ou seulement de prévoir le dénoûment de leur récit? Est-ce qu'ils ont le loisir d'en graduer l'intérêt et d'en proportionner exactement les différentes parties? Ils s'échauffent, ils chantent, ils passent brusquement

d'un objet à un autre et, selon la composition de leur auditoire, varient la nature et la longueur de leurs récits. S'ils voient qu'ils ont devant eux un public de soldats, ils consacreront deux heures au récit d'une bataille et deux minutes à un mariage. Et ainsi du reste.

De la peinture des caractères, et comme quoi nos épiques ne sauraient véritablement passer pour des observateurs. Leur notion de la conversion et du repentir. Utilité providentielle de cette conception poétique.

Mais c'est dans la peinture des caractères que nos poëtes se sont montrés le plus complétement enfants. L'absence de toute nuance est ici plus étonnante encore qu'en matière de style, et elle s'explique trop aisément par l'absence de toute observation psychologique et morale. Nos épiques ne sont pas des observateurs, mais des conteurs.

Je parlais, tout à l'heure, de ces deux catégories d'âmes entre lesquelles les auteurs de nos chansons ont trouvé le moyen de distribuer tous les caractères, tous les types, toutes les individualités humaines. Je ne pense pas avoir rien exagéré. Ces poëtes sans discernement considèrent les âmes de leurs héros et nous les font considérer comme absolument bonnes ou absolument perverses. Quand le rideau se lève, il y a longtemps que ces chevaliers ou ces femmes étranges ont cessé de lutter contre le Bien ou contre le Mal. Ce combat n'existe même plus à l'état de souvenir, et nos romanciers n'ont jamais eu l'idée de nous y faire assister. Rien n'est plus simple, au reste, que la conception morale de tous leurs poëmes. Le héros d'une chanson est toujours admirable, toujours parfait, toujours charmant. Et tous ses ennemis (alors même qu'ils auraient dix mille fois raison contre lui) sont toujours les derniers des misérables et ne méritent pas moins que la mort. S'il les tue, il fait bien. Ne touchez pas à son héros, n'y touchez pas, juste ciel ! sinon le poëte va se jeter sur vous, farouche, et se livrer à la plus vigoureuse, à la plus sincère, à la plus naïve de toutes les indignations. Il en est de même pour

les traîtres, et nos épiques ne leur prêtent jamais un seul bon mouvement, ni un seul retour sur eux-mêmes, ni le rayonnement d'une seule vertu. Ils sont enfermés dans leur traîtrise comme dans une geôle d'où ils ne peuvent sortir. On a créé une geste pour eux, une geste maudite où leur détestable génie peut se donner carrière. Le jour même où leurs fils atteignent l'âge viril, et d'autres fois au moment de leur propre mort, ils assemblent toute leur famille auprès d'eux et là, très-solennellement, lui donnent leurs derniers conseils. Or, ces conseils sont le code du diable. Ce sont les commandements de Dieu effrontément retournés : « Enfants, leur disent-ils, ayez soin de mentir toujours ; volez le bien des orphelins, détruisez les moutiers, mettez à mort les prud'hommes. » Voilà qui est primitif, et nul de nos poëtes ne s'est dit que la nature humaine n'est jamais mauvaise avec autant de persistance et d'uniformité. Nul ne s'est dit qu'il y a souvent de belles lueurs dans les plus épaisses ténèbres, et que Dieu enfin frappe à la porte. Une rose, pour eux, sent toujours bon et un traître est toujours mauvais.

On a dit avec raison que la Musique ne peut réellement exprimer que quelques états de l'âme humaine : la douleur et la joie, le repos et le mouvement. Encore peut-on observer que la douleur n'est pas sans analogie avec l'immobilité, ni le mouvement avec la joie. Chose curieuse, il en est ainsi de la poésie primitive ; elle n'exprime bien que deux états de l'âme humaine : l'action dans le bien et la rage dans le mal. Plus une poésie est populaire, plus elle offre de ces ressemblances avec la Musique ; mais plus elle est savante, plus elle s'en éloigne pour exprimer bientôt les mille et mille nuances de l'activité de l'âme. Est-ce à dire que nous accusions ici d'impuissance la Poésie primitive et la Musique ? A

Dieu ne plaise! Il est vrai qu'elles n'expriment que deux états de l'âme, mais avec quelle incomparable puissance! Il n'est pas un seul art qui, de très-loin, leur puisse être comparé. Les autres arts, très-péniblement, dépensent à exprimer les détails une partie de cette admirable force que la Poésie populaire et la Musique emploient, sans se fatiguer, à rendre une ou deux idées d'ensemble. Telles sont nos épopées, et telle est leur puissance. Les héros de nos Chansons de geste ne ressemblent pas à ces bas-reliefs, à ces ciselures aristocratiques de la Renaissance, qu'il faut observer de près et qui sont des merveilles de délicatesse; mais ce sont plutôt des statues taillées dans le roc et colossales. On les voit de loin, et toute une nation les contemple. Pourra-t-on jamais se représenter l'effet que produisirent sur les peuples du moyen âge les gigantesques figures de Charlemagne et de Roland? Est-ce qu'un Racine et un Lamartine, est-ce que ces poëtes de génie ont jamais exercé une telle action sur leurs contemporains? Les *Méditations* charment cent âmes; mais la *Chanson de Roland* en enfiévrait cent mille.

Nos héros épiques n'ont pas de vie subjective, comme diraient les Allemands. Ils ont devant les yeux un idéal très-simple, et marchent vers lui très-simplement. Chrétiens, ils veulent le triomphe de la société chrétienne, et Français, celui de la France. On ne saurait en tout cela rien trouver de compliqué, ni qui prête à la nuance. Ces hommes rudes sont nés pour combattre les Infidèles : ils vivent et meurent en les combattant; c'est d'une parfaite simplicité. Mais n'allez pas leur demander, comme aux héros de nos romans modernes, de détailler, subtilement et un à un, tous les sentiments qui tour à tour peuvent traverser leurs âmes. Ils ne sont point assez maladifs pour s'observer aussi intimement : ils accomplissent placidement leur devoir de soldats et ne font pas de psycho-

logie. Dieu, qui leur a souvent demandé le sacrifice de leur vie, n'a pas permis, du moins, que nos pères des XIIe et XIIIe siècles fussent en proie à tous nos troubles moraux. Ils ont une vie bouleversée, mais une âme tranquille. Ah ! ce ne sont pas des rêveurs, et ils vivent en dehors plutôt qu'en dedans. Voyez dans *Auberi le Bourgoing*, voyez le roi Orri mourir en véritable Régulus et d'une des morts les plus magnifiques que l'on puisse souhaiter ici-bas. Il meurt, oui ; mais il ne nous met pas au courant de ses souffrances intimes, et n'analyse pas ses derniers moments, ses dernières impressions, ses dernières pensées. Il meurt en quatre pages. Un héros moderne, en des circonstances analogues, serait mort psychologiquement et en un volume.

S'il y a une évolution de l'âme qui prête au développement philosophique et à l'infinie gradation des nuances, c'est bien certainement ce phénomène auguste qui s'appelle une conversion. Il n'y a rien de plus respectable, ni de plus beau ; mais rien de si délicat, ni de si invisible, ni de si lent. Ce ne sont que marches et contre-marches : on avance aujourd'hui d'un pas, et demain l'on recule de deux. On hésite, on se rassure, on hésite encore, et l'on se met de nouveau en mouvement vers la Vérité et vers le Bien. Nos Épopées ne connaissent pas ces longues et douloureuses incertitudes. Le converti y exécute son mouvement en une ou deux minutes. Un musulman se convertit à Jésus-Christ : pourquoi ? Parce qu'il est frappé du courage, de la beauté et de la vertu des chrétiens ; mais surtout parce qu'ils sont victorieux. Le succès le décide, et il quitte sa nuit pour cette lumière trop soudainement, trop égoïstement aimée. Il ne faut pas craindre de l'avouer : c'est ici le côté faible de notre vieille Épopée, et nos romans modernes sont d'un tout autre intérêt. Le combat, le long et pénible combat

d'une pauvre âme qui se trouve placée entre le Bien et le Mal, a donné lieu, de notre temps, à des œuvres consciencieuses et fortes auxquelles nos pères n'ont même pas songé. Leur foi était trop vive pour connaître ces luttes et ces doutes, et, pour tout dire, ils ne semblent pas avoir connu les tentations d'une âme qui recule devant ses devoirs ou qui les exagère. J'ai là, sur ma table de travail, j'ai cet admirable roman de Jules Sandeau, *la Maison de Penarvan*, où le talent le plus subtil est employé, pendant quatre cents pages, à peindre les luttes héroïques et insensées d'une jeune femme, d'une Vendéenne, qui, la fierté et la rage au cœur, se propose uniquement de venger sa famille frappée par la Révolution; qui s'érige en Némésis, qui méprise les vertus de son sexe, qui n'estime pas les consolations de l'épouse, qui rejette les joies de la mère et qui s'entête à être uniquement un homme, un soldat, un vengeur; mais qui, vaincue un jour par la réalité, en vient à avouer qu'elle s'est trompée sur la grande loi de la vie et qui serre enfin ses enfants contre son cœur. J'ai là ce roman, et je me dis, en le parcourant des yeux, que c'est bien l'œuvre à laquelle nos Épopées ressemblent le moins.

Ce que je viens de dire pour le phénomène moral de la conversion, je l'appliquerai également au repentir. Nos héros se repentent tout d'une pièce et à la façon des enfants. Ils se meurtrissent la poitrine à coups de *meâ culpâ*, et il y a deux minutes peut-être qu'ils ont commis le crime dont ils se repentent si bruyamment et sans profondeur. Il en est de même pour les évanouissements et les pleurs, et ces grands chevaliers bardés de fer n'ont pas besoin de demander à Dieu le don des larmes. Ils pleurent plus facilement que des saints. Leur colère elle-même est sans nuances, comme leur douleur. S'ils souffrent, c'est à en mourir : *de dolor il se pasment*, et il

n'est pas pour eux de souffrances médiocres. S'ils s'irritent, *à poi d'ire ne fendent*, et l'on se prend encore à craindre pour leur vie. Mais voici qui est plus étonnant : ils ne savent même pas qu'entre la maladie et la santé, il existe en réalité une série de degrés intermédiaires. Que voulez-vous ? les peuples primitifs ne sont pas faits pour ces petites subtilités. Si quelqu'un de nos héros est frappé dans la bataille, s'il est percé de coups de lance, il meurt sur-le-champ et l'on prononce aussitôt son oraison funèbre. Ou bien les médecins, les *mires* s'approchent de ce blessé, le frictionnent avec un baume merveilleux, et en quelques heures, en quelques minutes, le rendent à la santé. O la merveilleuse chirurgie ! Et pourquoi n'en avons-nous point conservé le secret ?

VI

L'Épopée française du moyen âge est le reflet exact de la société des XI-XIIe siècles. Peinture rapide de cette société qui a visiblement inspiré les auteurs de toutes nos Chansons de geste.

Ces caractères de notre Épopée paraîtront étranges à ceux qui ne connaissent pas la nature de la poésie populaire, mais bien plus encore à ceux qui ne connaissent pas la vie féodale. Toute poésie nationale est le reflet exact d'une vie nationale, et *Roland*, *Ogier*, *Amis et Amiles* ne sont vraiment intelligibles qu'à ceux qui savent exactement comment vivaient les barons des XIe et XIIe siècles. Il faut s'imaginer ici, sans fausse poésie, un de ces gros donjons du temps de Louis VI. Les murs, presque cyclopéens, ont une effroyable épaisseur ; les salles sont lourdement voûtées, et il n'y en a qu'une par étage ; les fenêtres ne laissent passer qu'un jour avare, et ce ne sont que des meurtrières. De ces fenêtres on aperçoit les murs et les tours qui protégent le château. L'église, nouvellement construite, est au pied de l'habitation féodale, et quelques maisons sont groupées tout autour, les unes habitées par les serfs, les autres par les vilains, d'autres

par les *hôtes*. Le domaine seigneurial s'élève au loin, avec ses terres arables, ses vignes, ses bois, ses prés, ses moulins : l'église même en fait partie et, çà et là, quelques manses *ingenuiles* ou *serviles* égayent le paysage. Plus loin est la ville avec ses bourgeois que les barons méprisent. Dans le donjon vit le seigneur; mais il y demeure le moins qu'il peut; car le séjour est étroit, monotone, un peu triste; l'air y manque ainsi que la lumière, et ce baron à large poitrine a besoin d'air. Tous les jours il est en chasse, et non parfois sans courir quelque danger : car il s'attaque volontiers aux sangliers et aux loups. Ce qu'il estime le plus, c'est la force matérielle. Il est gros et membru, et fait grand cas de ceux qui le sont comme lui. Après une journée de cheval à travers les grands bois feuillus, il rentre sainement fatigué, couvert de poussière et de sueur. Je ne voudrais pas risquer ici une idylle amoureuse, ni peindre en couleurs trop tendres le retour de ce gros chevalier robuste auprès de sa femme et de ses enfants. Mais enfin c'est là une famille chrétienne : la femme y peut lever la tête, et se sent l'égale de l'homme. On a pris, de nos jours, la détestable coutume de ne juger la société féodale que d'après le *Renart* et les Fabliaux, où les femmes ne sont pas ménagées; mais ce sont là des caricatures plutôt que des portraits. Les œuvres véritablement sérieuses de cette époque nous montrent, au nord de la France, la famille noble et la famille bourgeoise sous un tout autre jour. Ces foyers étaient en réalité plus saints et plus purs que les foyers grecs ou romains. Chacun y était clairement instruit de ces admirables vérités dont les plus grands génies de l'antiquité avaient seulement soupçonné la splendeur; chacun y croyait en un seul Dieu, créateur invisible de tous les êtres, et qu'ils appelaient particulièrement de ces deux noms significatifs *l'espirital* et *le*

Creator; chacun y croyait en la divinité du *Fils sainte Marie*, mort pour la rançon de tous les hommes; chacun y écoutait la voix de l'Église comme la voix de Dieu lui-même, et tous s'acheminaient, loin des démons ou *aversiers*, vers l'éternelle et radieuse Béatitude, vers les saintes fleurs du Paradis. Telles étaient les idées religieuses de ces hommes primitifs, et je ne sache pas qu'aucune nation en ait jamais conçu de plus salutaires et de plus élevées. Il ne faudrait pas, d'ailleurs, s'attendre ici à rien de plus approfondi et de plus théologique : les hommes de ce temps se contentent d'un petit nombre d'idées très-simples, mais très-nettes, et ils ne subtilisent point avec elles. Ils ne se considèrent que comme des soldats, et c'est principalement une race militaire. Or, il n'y avait pour eux que deux sortes de guerres. C'était d'abord la lutte, incessante et mortelle, contre leurs suzerains, contre leurs vassaux, contre leurs voisins; et, dans ce terrible enchevêtrement féodal, cette rude bataille était inévitable. On s'épiait, on se jalousait, on se jetait en embuscade, on se massacrait féodalement. Puis, c'était la guerre contre les Infidèles, et elle remplissait souvent les trois quarts de la vie. Dans ces sombres châteaux que nous avons essayé de décrire, on apprenait un jour, on apprenait soudain que le sépulcre du Christ était de nouveau tombé aux mains des mécréants, et que les chrétiens de la Terre-Sainte avaient été épouvantablement massacrés. Un cri s'élevait alors du sein de la terre chrétienne, et les barons cousaient bientôt des croix sur leurs armures de mailles. On partait, les yeux en pleurs; on disait adieu à ce qu'on aimait le plus; on obéissait à un grand devoir; on se persuadait enfin, fort naturellement et sans phrases, que l'on représentait ici-bas la cause du Droit et de la Lumière, et que cette glorieuse mission devait être mêlée de quelque douleur. Ces

départs de croisés étaient presque continuels, et tenaient en haleine toute cette société des châteaux ; mais ce sacrifice n'était pas le seul dont on eût alors le consolant spectacle. A tout moment ces barons se faisaient moines, et ces grandes dames se faisaient nonnes. D'autres fois ils s'imposaient de ces rudes pèlerinages à pied dont ne s'accommoderait guère la santé ou la mollesse de nos modernes pèlerins. On les rencontrait sur tous les chemins ; on les voyait agenouillés sur la dalle de tous les sanctuaires. Que l'on fît alors la guerre avec douceur, on ne saurait le prétendre, et il est dans nos chansons certaines barbaries légendaires qui ne sont que trop exactement copiées sur des barbaries historiques. Qu'il y ait eu dans ce sang des bouillonnements sensuels, il ne faut pas non plus s'en étonner. Mais enfin cette société sauvage était jeune, mais elle avait en elle tous les éléments et toutes les espérances de la vie, mais elle n'avait enfin qu'à endiguer son activité et à dompter sa colère pour être un jour maîtresse de l'avenir. Bref, cette vie féodale était dure, mais elle était saine et simple. Trois ou quatre idées la dominaient. Tous les jeunes gens n'aspiraient qu'à être chevaliers ; tous les chevaliers n'aspiraient qu'à partir à la croisade ; tous les croisés n'aspiraient qu'à conquérir le tombeau du Christ, et tous ces conquérants n'aspiraient qu'à revenir un jour se reposer chez eux, dans leur douce France, près de leurs femmes et de leurs enfants, pour battre encore les bois et chasser encore le cerf sur ces bons chevaux qu'ils aimaient tant, mais surtout pour combattre tous les félons et tous les traîtres, et pour finir pieusement leur vie dans quelque moutier. Tel était leur idéal : le nôtre vaut-il mieux ?

C'est cet idéal qui est exprimé dans nos Chansons de geste, et je dis qu'il faut le bien connaître, si l'on prétend les bien juger. Vous voyez que cette humanité ne

ressemblait guère à notre humanité moderne. Elle était moins raffinée, moins cultivée, moins complexe; et vous comprenez maintenant pourquoi nos vieux poëtes ne se livrent jamais à l'analyse psychologique, pourquoi l'art de la nuance leur fait si complétement défaut. Nous en avons donné vingt preuves : on en pourrait donner vingt autres, et il n'y aurait qu'à étudier, dans nos Épopées nationales, ce sentiment de la nature auquel M. de Laprade a consacré un de ses livres les plus originaux. Nos pères de l'âge féodal aimaient la nature comme l'aiment aujourd'hui les paysans, les véritables paysans. Ils n'étaient pas hommes à scruter leurs impressions et à se promener sur la lisière d'un bois en poussant des *oh* et des *ah*, en prenant des notes et en esquissant des vers sur « la neige des pommiers » qui « parfume les sentiers ». Ils n'alambiquaient pas à ce point leur plaisir, qui était beaucoup plus franc. Ce qu'ils aimaient dans la nature, ce que les auteurs de toutes nos chansons y aiment par-dessus tout, c'est le printemps, et ils ne se lassent point d'y penser : *Ce fu en mai que chante la calendre; — Li solaus luist et li oiseillon chantent.* Vous retrouverez ces deux vers, ou d'autres qui leur ressemblent, vous les retrouverez à presque toutes les pages de nos vieux romans. Il est vrai que, parfois, nos trouvères se laissent aller à des descriptions plus longues; mais de tels tableaux sont assez rares dans leur œuvre, et ce sont toujours les mêmes phénomènes qui attirent leur regard et provoquent leur admiration : *Ce fu en mai, el novel tens d'esté, — Feuillissent gaut, raverdissent les prés; — Cil oisel chantent belement et soé.* De toute la nature ils ne connaissent que ces deux choses charmantes : le chant des oiseaux et les fleurs nouvelles. Le printemps a très-vivement frappé ces hommes de fer, et il se trouve que ces soldats adorent

les petits bourgeons verts et les rossignols. Leur passion, c'est mai. D'ailleurs, pas de raisonnement, pas de rêvasserie. Ils respirent les fleurs et écoutent l'alouette : ne leur demandez rien de plus. Nos poëtes, qui sont de grands ignorants, ne savent même pas quels sont les beaux pays « où fleurit l'olivier », et ils n'hésitent pas, pour la rime, à les placer en Picardie ou en France. *Eglantiers* ou *oliviers*, peu leur importe. Mais cela ne les empêche pas d'aimer le printemps.

En résumé, l'Epopée française est une poésie toute synthétique, et qui ne ressemble en rien à la poésie très-analytique de notre siècle.

Ici encore les modernes ont un autre sens, un autre goût, une autre façon d'aimer; ici encore ils se perdent dans l'infini des nuances. Aux quelques vers de nos épopées que nous avons cités tout à l'heure, comparez plutôt cette page que je prends au hasard dans le *Dominique* de Fromentin : « Les foins blondissaient, prêts » à mûrir. Le bois des plus vieux sarments éclatait; la » vigne montrait ses premiers bourgeons. Les blés étaient » verts : ils s'étendaient au loin dans la plaine onduleuse » où les sainfoins se teignaient d'amarante, où les colzas » éblouissaient la vue comme des carrés d'or. Un monde » infini d'insectes, de papillons, d'oiseaux agrestes, s'a- » gitait, se multipliait à ce soleil de juin dans une expan- » sion inouïe. Les hirondelles remplissaient l'air, et le » soir, quand les martinets avaient fini de se poursuivre » avec leurs cris aigus, alors les chauves-souris sortaient, » et ce bizarre essaim qui semblait ressuscité par les » soirées chaudes, commençait ses rondes nocturnes » autour des clochetons. »

Ainsi écrivent nos modernes. C'est charmant, c'est *fouillé*, c'est nuancé à plaisir; mais nos pères se contentaient de jouir synthétiquement de toutes ces beautés de la nature. Ils ne les disséquaient pas, et préféraient répéter, pour la centième fois, les yeux fixés sur leurs bois sombres et sur leurs prés verts : *Ce fu en mai, el*

novel tens d'esté. N'est-ce pas le cas d'observer, avec le père Lacordaire, que le véritable amour redit souvent le même mot; mais qu'en le disant toujours, il ne se répète jamais.

VII

Dernières critiques que l'on peut légitimement formuler contre nos Chansons de geste, et comment ces poëmes ne sont pas suffisamment chrétiens.

Il semble cependant que, jusqu'ici, nous ayons trop volontiers critiqué cette poésie naturelle et forte, cette mâle Épopée de nos pères; mais c'est que nous voulions, avant tout, nous montrer impartial envers cet objet d'un de nos plus fidèles amours. Oui, nous les aimons, ces rudes et naïves chansons, et voici plus de quinze ans que nous travaillons obstinément à les faire aimer autour de nous. Nous les aimons, et voudrions que notre admiration pour elles eût une action plus profonde encore et un rayonnement encore plus étendu. Certes il n'y faut pas chercher cet art consommé et subtil, cette observation précise et délicate, ces demi-tons, ces demi-teintes, ce clair-obscur tout aimable qui fait le charme de la littérature contemporaine; mais on y trouve quelque chose de plus saisissant, de plus vigoureux, et, disons-le aussi, de plus chrétien et de plus français : on y trouve de grandes idées très-simples qui sont puissamment incarnées en quelques héros très-naturels. En ce domaine du naturel et de la simplicité, nos poëtes sont, d'ailleurs, aussi souples et aussi variés qu'on le peut souhaiter, et les rhéteurs eux-mêmes constateraient aisément (si les rhéteurs descendaient jamais à s'occuper de la littérature primitive) que, dans ces vieux poëmes si injustement dédaignés, on rencontre mille et mille fois des vers sublimes, des images vivantes, des récits attachants, d'agréables descriptions et jusqu'à des discours véritablement éloquents. Mais les rhéteurs en voudront-ils

jamais convenir? Et admettront-ils jamais que Dieu ait donné à la Beauté la permission de s'épanouir librement dans une œuvre littéraire qui n'appartient ni au siècle de Périclès, ni à celui d'Auguste, ni à celui de Louis XIV. Non non, ce serait contre la règle, et il y a des temps où, sous les peines les plus sévères, il est interdit d'être sublime.

En attendant qu'ils daignent un jour se résigner à rendre enfin justice à nos poëmes nationaux, les rhéteurs les attaquent avec quelque vivacité. Ils se donnent la joie de développer longuement tous ces reproches que nous avons dû nous-mêmes adresser tout à l'heure aux auteurs de nos épopées. Eh ! vous avez raison, critiques : nos poëmes sont disproportionnés et monotones ; les invraisemblances y fourmillent, comme aussi les lieux communs ; le plan en est mal conçu, et l'agencement en est médiocre ; l'unité y est sacrifiée, et c'est trop souvent, hélas ! le désordre qu'on y rencontre au lieu de la variété ; l'action n'y marche point ; les épisodes n'y sont que des enchevêtrements, et le dénoûment, mal préparé, s'y fait trop péniblement, trop longuement attendre. C'est bien, et voilà qui est dit. Mais vous me permettrez peut-être de faire à nos Chansons un plus grave reproche que vous n'avez point songé à leur faire, et de les défendre en revanche contre certaines autres accusations souverainement injustes et qui viennent de haut, puisqu'elles viennent de vous.

Mon principal grief contre nos vieux romans (j'excepte toujours le *Roland*), c'est qu'ils ne sont pas assez profondément chrétiens. Leurs auteurs sont des laïques, assez ignorants des choses de la foi, et qui, à tout le moins, n'ont pas été assez intimement pénétrés de l'esprit chrétien. Sans doute le ton de nos Chansons est toujours élevé, et l'ignoble réalisme n'y usurpe aucune

place. Pas de trivialité, pas de bassesse, pas d'argot. Mais il y a, çà et là, dix ou vingt de ces pages dont on peut dire sans aucune pruderie : « J'aimerais mieux » qu'on ne les eût jamais écrites. » Ce n'est pas obscène, je le veux bien; mais, à coup sûr, c'est sensuel. Il est vrai que je préfère cette grosse sensualité barbare à la petite sensualité raffinée et provocante de nos œuvres modernes : c'est plus sain que nos adultères poétiques et que nos dénoûments d'alcôve. Mais, enfin, je me passerais volontiers de cette lasciveté sauvage qui, dans nos Chansons, déshonore principalement les jeunes filles. Cette épaisse volupté me révolte et m'écœure.

A un autre point de vue, il convient d'avouer que la barbarie germanique se donne ici trop de libertés. Que la vie humaine ait réellement à cette époque compté pour fort peu de chose, j'y consens; mais encore ne faudrait-il pas aller trop loin dans cette peinture de la brutalité des temps féodaux. Tant de massacres peuvent être légendaires; mais, décidément, ils ne sont pas *tous*, et ils ne sont pas *complétement* historiques. Tout mon sang frémit quand je lis, dans nos Chansons, que les chevaliers français proposent aux Musulmans vaincus cette épouvantable alternative : « Se faire baptiser, ou avoir sur-le-champ la tête séparée du bû. » Il y a là une exagération visible, une exagération scandaleuse; et si des torrents de sang ont coulé durant les croisades, ce n'est pas, le plus souvent, en des circonstances aussi honteuses. Nos poëtes étaient vraiment trop laïques. On les verra bientôt sacrifier les légendes catholiques aux fictions bretonnes, et les Anges aux fées; on les verra adopter avec joie les affabulations de la Table ronde et, avec une naïveté cynique, introduire dans notre Épopée chrétienne les enchanteurs et les magiciens qu'ils auraient dû jeter résolûment à la porte. Il est rare, d'ailleurs, qu'ils aient

donné aux Saints un rôle digne de leur sainteté. Ils font mourir leurs héros en confesseurs de la foi et les placent soudain dans ce martyrologe épique qui est parfois un peu imaginaire; mais il eût mieux valu peut-être que ces mêmes héros vécussent en saints comme ils sont morts, et qu'ils traversassent toute notre Épopée en l'éclairant dela belle clarté de leurs auréoles. Enfin j'aurais souhaité, sans vouloir transformer nos poëtes en théologiens et en clercs, qu'ils connussent parfois leur religion un peu moins imparfaitement, et que l'on fût autorisé à dire de leurs œuvres : « Elles sont aussi profondément chrétiennes qu'elles sont véritablement françaises. »

VIII

Reproches injustes dont notre Épopée a été l'objet. On a affirmé que nos vieux poemes n'avaient pas de style; — pas d'unité; — pas de but véritablement épique; — pas de merveilleux; pas de caractères; — pas de doctrine. Longue réfutation de ces six chefs d'accusation.

Nos avons achevé d'exposer nos griefs contre l'Épopée française; mais ce ne sont pas ceux que nos adversaires mettent en lumière. Ils se placent sur un autre terrain, et leurs critiques sont d'un autre ordre.

Donc, voici les six reproches qu'ils adressent à nos épiques et étalent triomphalement sous nos yeux. « Les Chansons de geste, d'après eux, n'ont pas de style; — pas d'unité; — pas de but véritablement épique; — pas de merveilleux; — pas de caractères; — pas de doctrine. »

Répondons.

Le style ne nous retiendra pas longtemps. Il suffit de s'entendre sur le sens de ce mot et de montrer comment nos Épopées, à défaut de style individuel, possèdent un style national. Car nous avons vu que les peuples ont leur style, comme les individus, et c'est principalement dans leur poésie qu'ils mettent ce cachet de leur personnalité. Le XIIe siècle français se meut et vit dans nos Chansons. Elles le reproduisent très-exactement : c'est là leur style. A l'époque même où se chantaient *Roland*

et *Jourdain de Blaives*, une nouvelle architecture était sortie du génie de toute la race chrétienne, et c'était cette belle architecture romane qui, de l'aveu de tous, a un style indéniable, translumineux, facile à reconnaître, évident. Mais notre Épopée était alors placée dans les mêmes conditions que notre architecture, et il serait aussi injuste de s'écrier en lisant la *Chanson de Roland :* « Elle n'a pas de style », que de jeter ce cri niais en passant devant une cathédrale romane. Le style de ces églises, c'est leur voûte de pierre et leurs contre-forts; c'est leur croisée ogive et leur arc brisé; c'est, enfin, dans leur ornementation, le feuillage antique plus ou moins défiguré. Eh bien! le style de nos épiques, c'est l'épithète homérique, c'est le couplet monorime, c'est la répétition de certaines laisses, c'est l'emploi de la négation explétive, c'est la brièveté de la phrase et la simplicité de la syntaxe, et à un point de vue plus général, la simplicité des types moraux, le procédé de la constatation naïve, l'absence de toute nuance et l'horreur pour toute habileté. Apportez-moi un fragment de chapiteau roman ou deux vers de n'importe quelle chanson de geste : je les reconnaîtrai sur-le-champ, je les reconnaîtrai à leur style.

Il faudrait également s'entendre sur le sens que les contempteurs de nos vieux poëmes entendent donner à ce mot « unité ». S'agit-il de l'unité de ton? Nos auteurs, hélas! poussent cette uniformité jusqu'à la monotonie. S'agit-il de l'unité d'action et de ces péripéties qui doivent se dérouler sans jamais nuire au sujet principal? J'avouerai volontiers que plusieurs de nos poëtes ne possèdent point cet art difficile; mais il en est d'autres qui ont su atteindre cette perfection. Je ne connais pas d'œuvre plus *une* que la *Chanson de Roland*, et ce n'est pas sans dessein que je l'ai divisée en trois parties, en

trois chants : « La Trahison de Ganelon, la Mort de Roland, les Représailles. » Le premier de ces chants, c'est le prologue du drame ou le commencement de l'action épique ; la seconde partie en est le nœud, et la troisième en est le dénoûment nécessaire. Où est la tragédie du XVIIe siècle qui nous offre une aussi belle, une aussi parfaite unité? Nous pourrions fort légitimement en dire autant d'*Amis et Amiles*, de *Jourdain de Blaives*, de *Garin*, du *Covenant Vivien* et de *Girard de Roussillon*. Plus un poëme est ancien, plus il est *un*. Si nous avions jamais le bonheur (nous l'aurons peut-être) de retrouver la première version d'*Aliscans* et de *Renaud de Montauban*, nous y constaterions, sans doute, cette belle unité que d'indignes remanieurs ont violée dans le premier de ces poëmes en le réunissant à *Rainoart* et, dans le second, en racontant deux fois les mêmes aventures dont ils placent d'abord le théâtre au nord, puis au midi de la France. Bref et pour conclure, il en est de nos chansons comme de toutes les œuvres de l'esprit à telle ou telle époque de l'histoire littéraire. On en peut signaler fort peu qui soient absolument belles, et la médiocrité ternit toutes les autres.

Mais si l'on peut invoquer certains arguments spéciaux contre le style et contre l'unité de nos Chansons de geste, je n'admettrai jamais que l'on puisse sérieusement contester le but élevé de l'Épopée française. Or, ceux qui lui refusent ce caractère, ceux qui font des mines dédaigneuses en passant devant la *Chanson de Jerusalem* ou devant l'*Aliscans*, ceux qui ne comprennent pas le but de ces poëmes superbes, sont les mêmes qui se pâment devant l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Ils trouvent que la colère d'Achille et le retour d'Ulysse dans son Ithaque sont des sujets d'une incomparable grandeur ; ils veulent, ils exigent que le lecteur français, que

le lecteur chrétien s'intéresse très-vivement à cette lutte des Grecs contre les Asiatiques et à ces aventures d'un petit roi hellène que l'on croit mort, mais qui revient, terrible, dans son palais déshonoré, et qui écrase formidablement tous les prétendants à son trône. Voilà ce qu'ils disent, et nous n'y contredisons pas : car, à bien étudier ces deux chefs-d'œuvre également incomparables, l'âme humaine y est en jeu dans ses facultés les plus diverses et ses sentiments les plus nobles ; car, dans ces vers qui sont beaux comme les plus beaux marbres ou comme les plus beaux temples de la Grèce, il y a le récit vivant d'une lutte héroïque entre la petite Europe et la grande Asie, entre une civilisation vigoureuse et qui était destinée à sauver l'humanité, et une civilisation destinée à l'amollir et, si elle eût alors été victorieuse, à amollir l'univers tout entier. C'est bien ; mais il conviendrait d'ajouter que nos Chansons ont encore une plus haute portée, un sujet plus vaste, un but plus grand. Depuis la *Chanson de Roland*, qui fut écrite vers l'an 1070, jusqu'à la *Prise de Pampelune*, qui appartient à la première moitié du XIVe siècle, le but de notre Épopée est toujours et partout le même : il ne s'agit rien moins que de savoir si le monde appartiendra à Mahomet ou à Jésus-Christ. Estimeriez-vous, par hasard, que cette question fût alors de mince importance ? Débarrasser l'Europe des Infidèles, les balayer du monde chrétien et leur arracher enfin la Terre-Sainte, la terre où est le tombeau de Jésus-Christ, tel est le but que poursuivent tous les héros de nos vieux poëmes. Appelez cela la « question d'Orient » si vous le voulez ; mais avouez que cette question a vraiment remué tout le monde et qu'il n'y a pas eu, depuis l'origine de l'homme, un sujet d'épopée plus auguste, plus émouvant, plus grandiose, plus universel. N'oubliez pas surtout qu'il s'en est fallu de bien peu que les

vaincus de Poitiers en 732 et les vainqueurs de Villedaigne en 793 ne s'établissent en maîtres sur le sol de notre pays et que, par conséquent, la France ne fût décidément rayée du nombre des nations. Rappelez-vous que la crainte et l'horreur du musulman ont été chez nos ancêtres un phénomène aussi naturel que la respiration même ou les battements de leur cœur. Et il y allait, en réalité, des destinées du christianisme et de celles de la France. Trouvez, trouvez un sujet plus haut.

Quelques-uns de nos critiques ne sont pas éloignés de nous accorder que nos vieux poëtes ont été bien inspirés dans le choix de leurs sujets ; mais ils se refusent à aller plus loin dans la voie des concessions, et ne veulent pas admettre qu'en dehors des héros d'Homère ou de Virgile, il y ait jamais eu des héros, des caractères, des types vraiment dignes de l'Épopée. Ceux de nos Chansons les agacent ou les indignent. Et, aveuglés, affolés par leurs souvenirs classiques, ils se tournent éternellement vers leur Agamemnon et vers leur Hector, vers leur Achille et vers leur Énée, de même que les fleurs se tournent du côté de l'air, du soleil et de la vie. Mais voici où nous ne saurions être d'accord : car, si nous prétendons admirer, tout aussi vivement qu'ils le font, la perfection de la beauté homérique et virgilienne; si nous avouons que la langue et le style d'Homère et de Virgile sont infiniment supérieurs à la langue et au style de nos Épopées, nous devons, pour rendre hommage à la vérité, reconnaître et proclamer que les caractères et les héros de nos poëmes nationaux sont d'un ordre absolument supérieur. Et nous le démontrerons.

Ce n'est pas ici le lieu d'étudier un à un les héros de nos romans, de nous arrêter devant chacune de ces grandes figures et d'en tracer le portrait à l'avance. Mais puisqu'il plaît à nos adversaires de préférer obstinément

Agamemnon à Charlemagne et Achille à Roland, nous croyons qu'il n'est peut-être pas inutile de mettre en relief quelques-uns de nos héros épiques. Je demande donc aux juges les plus sévères s'ils ne sont pas frappés de l'extraordinaire majesté de Charlemagne, de la stature de cette âme, des proportions de ce génie. Remarquez que cette majesté ne va point jusqu'à l'immobilité, et que, dans la *Chanson de Roland*, le grand Empereur agit, parle et se meut avec une merveilleuse aisance et liberté. Derrière son trône d'ivoire et d'or, un ange se tient debout, dans la lumière, et les ailes étendues : ce conseiller surnaturel se penche de temps en temps à l'oreille du roi de France, et ils ont ensemble je ne sais quelles conversations mystérieuses où s'agite la destinée du monde. Le voilà, ce Porte-épée de la Vérité sur la terre, le voilà. La plus belle couronne de l'univers étincelle sur sa tête auguste. A ses pieds, les messagers des Saxons, d'une part, et ceux des Sarrasins, de l'autre, implorent en tremblant le pardon et la paix. Sur ces représentants des deux barbaries qu'il a la mission de combattre et de terrasser, il daigne à peine jeter un regard terrible et plein de menaces : il leur montre ce morceau de la vraie croix et cette relique de saint Pierre qu'il a placés dans le pommeau de sa formidable épée, dans ce magnifique reliquaire ; il leur parle de « l'Apostole » qui est à Rome et dont il ne permettra jamais que l'on attaque l'autorité très-sainte ; il proclame, en un langage simple et clair, qu'il se regarde comme le soldat de Dieu, comme le vassal de Jésus-Christ, comme le champion de l'Église. Malheur à qui porterait la main sur l'arche ! Mais soudain, quelqu'un s'approche de ce trône d'où semblent sortir, d'où sortent réellement tant de rayons superbes : on annonce à l'Empereur la mort d'un de ses neveux que les Infidèles ont égorgé. Cet homme de fer, ce Charles dont la

grandeur a pénétré le nom, ce chevalier qui n'a jamais tremblé devant homme vivant, regardez-le : il s'émeut, pâlit, fond en larmes, se pâme et, avec une tendresse presque maternelle, se prend à pleurer celui qu'il aimait comme un fils. Et maintenant, à ce portrait que nous venons de tracer d'après nos plus vieilles chansons, opposez celui d'Agamemnon, tracé par vous d'après les plus beaux passages de l'*Iliade*. Puis, choisissez. Nous nous en remettons à votre jugement.

Mais Charlemagne n'est pas le seul héros qui soit digne d'être opposé aux vôtres. Un simple chevalier, Renier, nous offre, dans cette belle chanson de *Jourdain de Blaives*, un idéal tout aussi élevé. Renier est le type du vassal fidèle, du vassal dévoué jusqu'à la mort. Son seigneur, Girard de Blaives, meurt un jour sous les coups d'un traître ; il meurt, hélas ! en laissant un pauvre petit orphelin dont Renier est le parrain, dont Renier a la garde. Et le traître somme Renier d'avoir à lui livrer cet enfant qui est le légitime héritier de Girard et dont il tient à se débarrasser. Renier s'y refuse ; mais sa femme Erembourc s'y refuse avec une virilité encore plus héroïque. Livrer le fils de leur seigneur ! ils subiraient plutôt mille morts. On s'empare du généreux vassal, on le sépare de sa femme, on le jette dans une ignoble prison, on épuise par des menaces et des opprobres cet homme bon et fort qui s'affaiblit de plus en plus et succomberait peut-être sans la fière et invincible énergie de sa femme. Bref, elle le décide et ils se décident tous deux à faire passer leur propre enfant pour celui de Girard et à le livrer au traître, lui, leur chair, lui, leur sang. Et c'est ce cher petit que le traître fait mourir, pensant tuer Jourdain de Blaives. Il y a dans l'*Iliade* des milliers de vers incomparablement plus beaux. Mais un caractère aussi grand, mais un dévouement aussi sublime, non pas.

Plus d'une fois, dans notre Épopée, les héroïnes se montrent supérieures aux héros, et il ne faut point s'en étonner : car il y a eu, chez la femme du moyen âge, une intelligence, une initiative et une énergie qui ont singulièrement contribué à l'amélioration de son sort dans la législation et dans les mœurs. Les légistes l'ont observé avec raison : la part considérable que prirent alors les femmes des grands commerçants aux affaires de leurs maris finit par leur conquérir une meilleure place dans le droit privé. Dès le milieu du XII[e] siècle, les femmes nobles ont pu « tenir fief » ; mais, n'en doutez pas, elles avaient bien fait voir qu'elles en étaient capables. C'est dans les classes aristocratiques que l'on peut, encore aujourd'hui, constater la supériorité de la femme. Et voilà pourquoi les femmes d'Homère pâlissent devant les comtesses de nos Chansons de geste.

Choisissons au hasard deux de ces héroïnes : voici Guibourc, la femme de Guillaume d'Orange, et voilà Berte, la femme de Girard de Roussillon.

Guibourc mériterait d'être populaire dans la France de 1878 autant qu'elle le fut dans la France du XII[e] siècle. Son mari est ce grand Guillaume, ce géant de l'histoire et de la légende, et qui a très-certainement sauvé la chrétienté de l'ignoble domination musulmane. Chose curieuse : cet autre Charlemagne ne nous a point sauvés par une victoire, mais par une défaite. Oui, il sut ce jour-là, il sut se faire battre de façon à prouver aux Sarrasins qu'il les battrait un autre jour, et que cette revanche était proche. Notre *Chanson d'Aliscans* n'est que l'amplification légendaire de la très-historique bataille de Villedaigne, et c'est là qu'apparaît Guibourc dans toute sa gloire... Donc, Guillaume est à peu près le seul qui ait survécu au désastre immense : cent mille chrétiens sont morts, et il a la douleur de leur survivre.

Poursuivi par des milliers d'Infidèles, il s'enfuit sur une espèce de cheval surnaturel qui a nom Baucent et qui fait des bonds de soixante pieds. Il arrive ainsi, tout couvert d'une sueur de sang, pâle d'épuisement et d'angoisse, il arrive sous les murs de sa ville d'Orange : c'est là qu'est sa chère Guibourc, et cette femme virile défend la cité avec les femmes des barons chrétiens. Pas de chevaliers : ces chrétiennes suffisent. Guillaume frappe à la porte, suppliant, anxieux, et entendant l'horrible galop des Sarrasins qui le poursuivent. Mais, ô douleur! Guibourc ne le reconnaît pas, et lui refuse l'entrée de la ville : « Tu es vaincu, dit-elle; donc, tu n'es pas Guil- » laume. » Et cette logique sublime va sans doute coûter la vie au pauvre comte. Le galop des Sarrasins s'approche : « Si tu es vraiment Guillaume, ajoute-t-elle, » prouve-le-moi. » Et elle lui montre du doigt le fond de la plaine : « Voici mille païens là-bas qui, devant » eux, comme de vils troupeaux, poussent brutalement » des prisonniers français, des prisonniers chrétiens. » Délivre ces malheureux, et je consentirai peut- » être à croire que tu es Guillaume. » Il ne répond rien; mais il y court, brisé, mourant, à moitié mort. Et, pour l'amour de cette femme étrange, il les délivre. Puis, il revient s'incliner devant elle, et elle daigne enfin le reconnaître... à moitié : « Mais es-tu » bien Guillaume », lui dit-elle en délaçant le heaume de cet homme sans souffle et sans voix, de ce héros silencieux et sublime qui se bat depuis cinquante ou soixante heures. Et soudain : « Non, non, ajoute-t-elle; » tu n'as pas le droit de te reposer, quand la chrétienté » est en péril. Ne t'arrête pas ici; remonte à cheval, » cours à Paris; va réclamer le secours de l'Empe- » reur contre ces païens auxquels Dieu a permis d'être » vainqueurs. Va. » Elle le presse, elle l'arme de nou-

veau : et cependant on sent, on voit qu'elle pleure en dedans. Mais la chrétienté est là, qui exige ce rare sacrifice, et Guibourc n'hésite point à le faire. Elle se sépare de son mari, tout aussi douloureusement que l'ongle de la chair; mais elle s'en sépare enfin, et c'est lorsqu'il va disparaître à ses yeux, c'est seulement en cet instant suprême qu'elle se sent un peu défaillir, que son pauvre cœur se fend et qu'elle redevient femme durant quelques moments, mais sans renoncer à la sublimité de son premier dessein. Et une telle faiblesse, qui est si naturelle, ajoute un charme de plus à cette étonnante, à cette unique figure. Ah ! ne cherchez pas à lui comparer Hélène ou Briséis; car votre Andromaque elle-même n'est rien auprès de cette rude chrétienne. Si la femme de Guillaume avait dit toutes ces nobles et grandes choses, si elle les avait exprimées en beaux vers grecs harmonieux et bien rhythmés, vous les aimeriez tout autant que nous, et la pauvre Guibourc n'a vraiment que le tort d'être une chrétienne parlant en français. Mais, en réalité, il faut bien peu aimer Jésus-Christ et bien peu la France, pour ne pas être ébloui de l'éclatante beauté d'un tel caractère, et pour ne pas placer Guibourc au-dessus de la femme d'Ulysse et de la veuve d'Hector.

Et que dire de Berte, de cette femme de Girard de Roussillon ? Ce puissant duc de Bourgogne est un jour tombé dans l'extrême misère, et il a dû, pour vivre, se faire charbonnier au fond d'un bois. Berte donc, la duchesse Berte est la pauvre femme d'un pauvre charbonnier, et sa beauté transluit, comme un charmant rayon, à travers les ombres de cette pauvreté. Mais ce qu'il y a de plus étonnant dans cette âme, c'est la volonté. Pour aider son mari, elle se fait couturière ; oui, humble et petite couturière de campagne. Ces doigts de duchesse,

ces doigts fins et blancs se meurtrissent, ils se noircissent à coudre de gros drap rustique. Et pendant que le fil court entre ses doigts, l'âme de Berte pense à autre chose : elle calme les redoutables emportements de son mari; elle l'apaise avec sa douce voix; elle prépare enfin (avec quelle habileté et quelle mansuétude !) le jour de sa réconciliation avec son ennemi mortel, avec l'Empereur. Eh bien ! qu'en dites-vous? Est-ce que véritablement notre Berte ne vaut pas votre Pénélope? Est-ce que Pénélope (je l'admire aussi profondément que vous) a passé par d'aussi rudes épreuves et les a si virilement, si héroïquement supportées? N'avez-vous pas reconnu dans Berte le type de la femme chrétienne? Que de Bertes nous avons parmi nous, penchées sur nos labeurs, attentives à nos angoisses, et qui, souriantes et sans en rien laisser paraître, prennent pour elles notre fardeau le plus lourd en nous faisant utiliser pour le ciel les épreuves, les seules épreuves dont elles ne peuvent se charger. Mais pourquoi les Bertes sont-elles si inconnues, et les Pénélopes si populaires?

Nous nous demandons maintenant à quels sentiments ont pu obéir ceux qui refusent à nos épiques la conception des grands caractères. Notez que, pour plus de concision, nous n'avons voulu peindre ici que quatre ou cinq figures de notre Épopée, Charlemagne et Renier, Guibourc et Berte; mais c'est toute une galerie de portraits qu'il faudrait imposer ici à l'attention de nos lecteurs. Le jour viendra où l'on ouvrira dans nos Louvres un musée national et chrétien à côté du musée païen; le jour viendra surtout où, dans nos colléges transformés, on ne rougira plus de confier à la mémoire de nos enfants les rudes vers du *Roland*, après avoir mis sur leurs lèvres les vers harmonieux de l'*Iliade*. Et, sachez-le bien, nous ne redoutons pas cette comparaison pour

notre Épopée. Nous ne craindrions pas, quant à nous, de placer, en face de la double image d'Oreste et de Pylade, les deux statues de ces deux amis incomparables, de cet Amis et de cet Amiles, dont les visages et les âmes offraient une si merveilleuse ressemblance, qui vécurent si intimement unis et dont les tombes même se rapprochèrent miraculeusement. Ce grand Godefroi de Bouillon, plus humble encore qu'il n'est grand, dépasse Énée de cent coudées. Berte aux grands pieds et Aye d'Avignon ont plus de charme qu'Hélène la belle, qu'Hélène la blonde. L'excellent Varocher qui, dans *Macaire*, se passionne pour la détresse de Blanchefleur et qui met un dévouement si intelligent et si fidèle au service de la reine de France, ce petit roturier est réellement plus beau que l'admirable et touchant Eumée. C'est à un personnage historique, c'est à Régulus qu'il faudrait comparer le roi Orri dans *Auberi le Bourgoing*. Olivier a plus de personnalité et de style que Patrocle, et Roland, qui sait si bien se repentir de ses colères, est au-dessus d'Achille, chez qui la bouderie remplace le repentir. Et je ne sais véritablement à quel personnage de l'épopée antique comparer ce Renaud de Montauban, ce rival altier de Charlemagne, cet illustre conquérant de l'Orient qui, vers le déclin de sa vie, se déprend soudain de toutes les grandeurs humaines, qui se propose de mourir dans l'humilité la plus profonde et au service du seul Seigneur Jésus, et qui va se mettre, comme un pauvre ouvrier maçon, comme un portefaix, comme un manœuvre, aux ordres des architectes qui construisent alors la cathédrale de Cologne. Et il meurt là-bas, inconnu de tous, sous les coups des autres ouvriers; qui sont bientôt devenus jaloux de sa force, de son zèle et de ses vertus. Ce dernier trait valait la peine d'être cité, et il nous révèle très-nettement ce qui fait la véritable supériorité de l'art

roman sur l'art grec, de l'Épopée française sur l'Épopée antique. Tout réside ici dans la notion du sacrifice, dans cette notion à laquelle les anciens ont eu tant de peine à s'élever; mais qui, chez les chrétiens, est devenue banale. Ils ne comprennent pas la nécessité et la beauté de l'esprit de sacrifice, ceux qui préfèrent les âmes peintes par Homère aux héros d'*Amis et Amiles*, de *Jourdain de Blaives*, de *Renaud* et de *Roland*.

Les deux derniers reproches que des juges passionnés jettent tous les jours aux défenseurs de notre Épopée nationale, ces deux dernières critiques pourraient légitimement passer pour des calomnies. Il a fallu un singulier aveuglement, que dis-je? il a fallu plusieurs siècles d'aveuglement pour que l'on pût accuser nos vieux poëtes chrétiens de n'avoir possédé ni une doctrine, ni un merveilleux suffisamment épiques. Ce sont là de ces vieux préjugés de la Renaissance que l'on pouvait croire effacés depuis longtemps par la puissante main d'un Chateaubriand et d'un Schlegel. Il est permis de les trouver quelque peu vieillis et démodés, mais surtout injustes et faux.

Pas de merveilleux! Il en faut donc revenir à la vieille idée de Boileau, prétendant que, seul entre tous les êtres, Dieu n'est pas poétique. Les créatures le sont; mais le Créateur, non pas. Et il n'y a de beau, il n'y a d'épique, il n'y a de poétique enfin que les sourcils de Jupiter, la blancheur des nymphes et la colère d'Achille. Quant à l'Église, quant à la France, elles ne sont pas et ne sauraient jamais être des éléments poétiques. Résignez-vous donc, chrétiens de tous les temps, et vous, Français de tous les siècles, résignez-vous au culte de l'Olympe et de la Grèce à perpétuité. Si la guerre de Troie ne vous suffit pas, si Agamemnon ne répond pas à l'infini de votre idéal, c'est que vous avez l'esprit mal

fait. O vieilleries que je croyais mortes ! ô vieilleries qui vivez encore !

Eh bien ! puisque ces doctrines iniques ont encore parmi nous des partisans convaincus et zélés, puisque la beauté de Jésus-Christ et la beauté de la France trouvent encore des sceptiques, je ne m'adresserai pas ici à des littérateurs et à des érudits, mais seulement à des artistes. C'est à eux, c'est à des peintres et à des sculpteurs que je vais soumettre ce cas litigieux, ce problème auguste. Est-il vrai que le surnaturel de nos Épopées soit aussi beau, aussi pittoresque, aussi sculptural que le merveilleux de l'Épopée antique ? Car là est toute la question, et nous abandonnons volontiers toutes nos prétentions au merveilleux pour justifier nos aspirations au surnaturel.

Prenons quelques exemples.

Voici que Roland vient de mourir à Roncevaux, et voici que vingt mille Français y sont morts avec lui : les Sarrasins s'enfuient, et semblent épouvantés de leur victoire. Mais Charlemagne arrive, terrible, et les poursuit. Une bataille décisive s'engage sur les bords de l'Èbre, et il s'agit de savoir si l'empire du monde appartiendra décidément à la Vérité ou au Mensonge. Ce champ de bataille prend soudain à nos yeux je ne sais quelle importance sacrée. Si le grand Empereur est vaincu, si ce mandataire, ce chargé d'affaires, ce champion de la race chrétienne est obligé de repasser les Pyrénées, c'en est fait, et les Musulmans l'an prochain seront à Paris et à Aix. Sur ces entrefaites, et alors que la mêlée est la plus ardente, alors que la lutte est la plus indécise, la nuit tombe. Charlemagne, chef de l'humanité croyante, se trouve alors placé dans la même situation que Josué, chef du peuple saint. Il lève ses yeux au ciel ; il prie pour la chrétienté, pour la France et pour le monde, et Dieu

arrête soudain le soleil dans le ciel. O peintres, ô sculpteurs, répondez : n'y a-t-il pas là un sujet de tableau ou de statue, un sujet véritablement incomparable? Et ce surnaturel ne vaut-il pas le merveilleux de l'*Iliade?*

Mais ce n'est pas là, comme on le pourrait croire, un exemple isolé. Les Anges et les Saints peuplent toute notre Épopée, et je demande instamment que l'on me prouve, qu'on veuille bien me prouver comment les Saints et les Anges ne sont pas poétiques. C'est, parmi nos classiques, à qui admirera le plus vivement l'harmonieuse beauté de ces dieux et de ces déesses d'Homère qui descendent de leur Olympe radieux, pour prendre part, sur un petit coin de terre, à cette lutte entre les Grecs et les Troyens, dont la cause est assez vulgaire. Je ne suis pas sans les trouver beaux, moi aussi; mais je m'étonne de voir que ces immortels se divisent de la sorte en deux camps, et que le sens de la Justice, de l'éternelle Justice, ne les ait pas amenés à se prononcer tous ensemble pour une seule et même cause. Dans nos Chansons de geste, les choses se passent autrement, et nos poëtes ont une idée plus haute du monde céleste. Ils ne font descendre les Saints que dans un seul camp; mais l'intervention de ces bienheureux n'en est que plus poétique et plus belle. Dans *Hervis de Metz* et dans *Aspremont*, les chevaliers chrétiens aperçoivent tout à coup, au milieu d'eux, des guerriers blancs montés sur des chevaux blancs, des combattants lumineux sur des destriers lumineux : c'est saint Georges, c'est saint Maurice, c'est saint Domnin; ce sont cinq cents autres soldats du Paradis qui sont descendus de leur ciel pour aider la race chrétienne à triompher de ses mortels ennemis. Ils sont étincelants et superbes, ils sont poétiques, ils sont beaux, et, pour dire toute notre pensée, les dieux d'Homère perdent de leur clarté et de leur grandeur, ils

s'éteignent et se rapetissent quand on les compare à ces légionnaires de l'Église triomphante, à ces chevaliers du ciel.

Il semble inutile de défendre la beauté des Anges après Fra Angelico et Raphaël. Mais, à tous ces peintres de nos jours qui cherchent si avidement quelque nouveau sujet de tableau, nous indiquerons volontiers le rôle des Anges dans nos Chansons de geste. Nos poëtes nous les représentent magnifiquement épars sur tout un champ de bataille et chargés par Dieu de recueillir entre leurs invisibles mains les âmes de tous les soldats chrétiens qui tombent dans la grande lutte. Le soir d'une bataille! quel beau sujet de tableau. Les Anges, éblouissants de lumière, sont penchés sur les mourants et attendent le départ de ces âmes héroïques. D'autres traversent l'air, radieux, et emportent les âmes au ciel. Tout est beau dans ces scènes surnaturelles, tout y est pur, tout y a de belles lignes. C'est en vain que je cherche, dans ces incomparables spectacles, un seul élément de laideur, une seule ligne désagréable, une seule couleur fausse. Ces conceptions poétiques n'ont vraiment, comme nous le disions tout à l'heure, que le défaut d'être françaises et chrétiennes, et la haine seule, l'irréconciliable haine en pourrait méconnaître la véritable et féconde beauté.

Quant à ceux qui refusent à nos poëmes le mérite de la philosophie ou de la doctrine, j'aime à penser qu'ils ne prétendent point donner à ce jugement irréfléchi la portée d'un arrêt sans appel. La philosophie de nos trouvères, leur doctrine, c'est le *Credo*. Rien de plus, rien de moins. Un Dieu *un*, tout-puissant et éternel, très-bon, très-juste et très-grand; un homme. Dieu qui lave dans son sang toutes les âmes des hommes dont il est à la fois le rédempteur et le modèle; une humanité qui s'achemine librement vers l'éternelle joie ou la douleur éternelle;

I PART. LIVR II. CHAP. XV.

une humanité au front levé en haut, à l'âme forte et vaste, qui prie, qui croit, qui est aimée de Dieu et conduite par lui. Je m'accommode volontiers de cette philosophie et de cette doctrine. Elles soutiennent le monde.

Mais, à coup sûr, c'est une philosophie et c'est une doctrine.

Et les voilà réfutés, ces six reproches que l'on adressait à notre Épopée et que l'on condensait en ces six apophthegmes : « Pas de style, ni d'unité ; pas de but, » ni de caractères épiques ; pas de merveilleux, ni de » doctrine. »

XI

Très profondément populaire au moyen âge, l'Épopée française est à peine connue aujourd'hui. Des causes de cette impopularité.

Cette Epopée néanmoins, cette austère et noble Épopée, que nous avons essayé de venger, elle a perdu depuis longtemps toute sa popularité. Elle était jadis connue et aimée de plusieurs milliers d'intelligences et de plusieurs milliers de cœurs, et il semble qu'elle soit aujourd'hui l'apanage de quelques centaines d'érudits. Cent Français la connaissent, dix l'aiment.

D'où vient?

Cette mauvaise fortune de nos vieux poëmes doit être imputée à deux causes. Nos poëtes sont responsables de l'une d'elles; mais la France tout entière est responsable de l'autre.

La première de ces causes, c'est l'extraordinaire médiocrité où sont tombés, dès le XIIIe siècle, les auteurs dégénérés de nos Chansons de geste. Cette belle épithète homérique, dont nous n'avons point parlé sans éloges, contenait en germe cette médiocrité fatale : on la vit un jour se coaguler, se figer, se pétrifier, et elle passa décidément à l'état de cristallisation ou de formule. Que dis-je? les misérables versificateurs de cette époque de

décadence en vinrent à jouer avec leurs épithètes, comme les typographes avec les lettres de leurs casiers. Le couplet monorime, qui avait eu sa raison d'être et sa nécessité, était rapidement devenu un danger sous la plume de ces écrivains sans imagination, sans talent et sans vergogne. Il devint aisé, même à des écoliers, d'écrire trois cents vers en *i* ou trois cents en *é*, parce qu'ils avaient sous la main un certain nombre de rimes toutes faites, lesquelles étaient, hélas ! aussi commodes qu'insignifiantes. C'est le règne, le règne absolu de la cheville, et la beauté du fond n'est plus là pour racheter l'infériorité de la forme. Les vieux héros ont perdu leur antique virilité, et leur courage est devenu une formule. On fait mouvoir ces fantoches avec de grossières ficelles, trop aisément visibles ; ils n'ont plus de vrai sang dans les veines, et ne vivent qu'en apparence. Les cycles primitifs ont été bouleversés, et l'on a enrégimenté dans les célèbres « trois gestes » tous les héros jadis indépendants. Une je ne sais quelle mollesse fade a remplacé la rudesse farouche de la première épopée féodale ; les romans de la Table ronde ont exercé sur nos romans nationaux une influence pernicieuse et qui sera mortelle ; la chevalerie de théâtre, qui prend ses exemples dans les fictions d'origine celtique, monte avec les Valois sur le trône de France : elle est née de la poésie et sera fatale à la poésie. Rien n'est plus ennuyeux, plus monotone, plus invraisemblable que nos derniers romans en vers, si ce n'est toutefois ces romans en prose dont la longueur désespérante achève d'exaspérer tous les lecteurs. C'est un écœurement universel, avec le désir inconscient de quelque chose de nouveau et avec des aspirations vagues vers une poésie nouvelle.

C'est à ces désirs, c'est à ces vœux de nos lettrés que la Renaissance a donné satisfaction ; mais, hélas ! à quel

Influence de la Renaissance. Son caractère antitraditionnel.

prix : au prix de toutes nos traditions nationales, de tous nos souvenirs catholiques, de toutes nos gloires françaises, de tous nos héros, de toute notre légende, de toute notre histoire. La Renaissance s'est prise d'une telle horreur pour nos vieux poëmes, qu'elle a biffé, d'un trait de plume, cinq cents ans de poésie nationale.

La France a ce triste privilége que, deux fois, dans son histoire, à deux ou trois cents ans d'intervalle, on a fait un coup d'État contre toutes ses traditions, que l'on s'est proposé d'effacer et d'anéantir. Au XVIe siècle, les renaissants se sont écriés : « La France littéraire n'a point » existé avant l'an 1501 ; mais nous allons la faire. » Et en 1792, les révolutionnaires ont ajouté : « Il n'y avait » pas avant nous de France politique ; mais nous allons » en fabriquer, en improviser une. » Donc, nous avons été, et à deux reprises, une nation antitraditionnelle, une nation qui a rejeté ses traditions, une nation qui s'est prise contre elles d'une implacable haine. C'est ce que l'Angleterre, c'est ce que l'Allemagne n'ont pas fait. Et c'est là le secret de leur force.

Ces traditions littéraires ou politiques, il les fallait corriger, purifier, agrandir, élever ; mais il ne fallait pas les détruire.

Si l'on s'était borné à revêtir d'une poésie, d'une langue et d'une versification plus parfaites la beauté de nos annales et celle de nos légendes ; si l'on s'était imposé le devoir d'aimer esthétiquement le passé de cette chère France qui, entre tous les peuples, a certainement le passé le plus pur et le plus glorieux ; si l'on avait attaché un grand prix à demeurer toujours ce quelque chose de grand et d'invincible, « une nation qui se souvient de ses ancêtres », nous serions arrivés à posséder au XVIIe siècle une littérature qui, sans être moins parfaite, aurait été plus profondément nationale.

Il en a été de même dans l'ordre politique, à la fin du XVIII[e] siècle. Alors aussi, il fallait perfectionner nos institutions, et non point les anéantir. Mais nous sommes par excellence « le peuple aux solutions de continuité », et nous l'avons bien fait voir.

Notre Épopée représente avant tout la poésie traditionnelle de la France.

Cependant les nations les plus durables et les plus fortes ont toujours été et seront toujours les nations traditionnelles. On marche plus volontiers à la bataille quand on se rappelle les « dits et les faits de ses ancesseurs », quand on se souvient de leur histoire, de leurs traditions et de leurs héros, quand on rencontre à chaque pas la trace de leurs grandes actions et de leurs éclatantes victoires. Ces souvenirs donnent à une nation plus de dignité, plus de tenue et de véritable solidité. Un Anglais, en 1878, ne parle pas sans émotion de son Richard Cœur-de-Lion, de son Édouard III et de son Henri V, et c'est bien là, comme l'a dit M. Taine, ce peuple de bon sens « qui, en améliorant tout, n'a rien renversé; qui a conservé ses arbres comme sa constitution, et qui, seul aujourd'hui, jouit non-seulement du présent, mais du passé. » Un Allemand, de son côté, répète encore, avec des larmes, certains de ses *lieder* qui remontent à plusieurs siècles. Ni l'un ni l'autre ne récusent leur histoire d'avant le XVI[e] ou d'avant le XIX[e] siècle. Ils la connaissent, ils en sont fiers, ils en vivent. Ne ferons-nous pas de même, nous aussi, nous dont l'histoire jette de si beaux rayons; nous qui pouvons aller au-devant de nos ennemis avec les noms et les souvenirs d'un Clovis, d'un Charles Martel, d'un Charlemagne, d'un saint Louis et d'une Jeanne d'Arc; nous qui avons derrière nous douze cents ans de gloire ? Ne ferons-nous pas de même, et ne chercherons-nous pas à renouer le fil brisé de toutes nos traditions?

C'est pour renouer ce fil brisé que j'ai passé tant d'an-

« Il faut renouer le fil brisé de nos traditions littéraires, et leur rendre enfin l'honneur auquel elles ont droit » : tel a été le but, telle est la conclusion de tout ce livre.

nées de ma vie à écrire ces *Épopées françaises*, où mes lecteurs ont senti tant de fois frémir l'amour de la France. C'est pour renouer ce fil brisé que je cherche à remettre en gloire nos vieilles Épopées nationales si longtemps et si injustement dédaignées ; c'est pour renouer ce fil brisé qu'après avoir traduit la *Chanson de Roland*, j'ai voulu traduire aussi les plus beaux passages de nos chansons de geste et en composer une Anthologie épique où « France la douce » et l'Église tiennent tant de place.

Faire de l'esthétique au sujet de notre Épopée, c'est fort bien ; mais je ne saurais m'en tenir là, et prétends aimer mes vieux poëmes en Français, en chrétien. Je ne m'estimerai satisfait que le jour où les plus belles de ces chères chansons auront pénétré, par extraits, jusque dans les alphabets et les premiers livres de lecture ; où elles seront placées, comme un classique de plus, entre les mains des élèves de seconde et de rhétorique ; où l'explication de quelques vers d'*Ogier* ou de *Roland* sera exigée de nos aspirants bacheliers ; où, sous la forme d'une nouvelle *Bibliothèque bleue*, ces nobles histoires circuleront de nouveau parmi les ouvriers et les paysans ; où la poésie et le drame s'en inspireront ; où l'on représentera un *Amis et Amiles* au Théâtre-Français et un *Garin* à l'Odéon ou au Châtelet ; où les peintres enfin, les sculpteurs et les musiciens demanderont à nos romans des sujets d'opéras, de statues et de tableaux. Et voilà à quoi je travaille : trop heureux si je puis jamais me rendre, avec quelque semblant de justice, ce témoignage que j'ai peut-être contribué à cet heureux mouvement vers une tradition trop longtemps délaissée.

Au moment où j'écris ces lignes, on m'annonce que la grande statue de Charlemagne, sculptée par Rochet, va être placée sur l'une de nos grandes avenues de Paris. Vous le connaissez, ce Charlemagne : c'est celui de la

légende, c'est celui de nos Épopées. Il est à cheval, couronne en tête, superbe, vainqueur; et ce sont les deux héros de la plus antique de nos chansons, c'est Roland et c'est Olivier qui se tiennent à ses côtés et semblent présenter à la France nouvelle ce roi de la vieille France. Je ne sais si je me trompe : mais il me semble que l'honneur tardivement rendu à cette belle œuvre doit être considéré comme un heureux symptôme. J'imagine qu'on ne pourra passer devant elle sans avoir le désir de lire ou de relire la *Chanson de Roland*. Et, comme je l'ai dit ailleurs, on ne peut lire le *Roland* sans aimer plus vivement les traditions de la France et la France elle-même.

CHAPITRE XVI

HALTE AU MILIEU DU SECOND LIVRE.
— COMMENT, APRÈS AVOIR ÉTUDIÉ LA CONSTITUTION
INTIME DES CHANSONS DE GESTE,
IL NOUS RESTE A PARLER DE LEUR DÉVELOPPEMENT
EXTÉRIEUR. — CONCLUSION

Résumé du premier volume ; plan du second.

Le volume que nous achevons contient en abrégé toute l'histoire de nos vieux poëmes, et nous avons dû, par anticipation, raconter sommairement leur destinée à travers tous les siècles jusqu'à l'heure même où nous écrivons cette page.

Nous les avons vus traverser toute une série de phases diverses, et nous les avons étudiés sous toutes ces formes

successives : traditions nationales, chants populaires, petites épopées de quatre mille décasyllabes, chansons plus développées et renouvelées en alexandrins, romans en prose et récits naïfs de la *Bibliothèque bleue.*

Mais nous n'avons à dessein consacré que quelques mots à ces longues annales, et principalement à cette décadence de nos Chansons de geste. C'est une ébauche, c'est un fusain rapide, et non pas un tableau.

Le tableau, nous allons le peindre, et ce sera tout le sujet de notre troisième livre.

Toutefois, avant d'aborder le récit de cette décadence de nos poëmes nationaux, nous avons le devoir et nous aurons la joie d'achever la constatation de leur popularité et de leur gloire.

Nous ne les avons jusqu'ici considérés qu'en eux-mêmes et dans leur vie intime. Mais, enfin, ils ont vécu au dehors; ils se sont épanouis sous tous les cieux comme un bel arbre et que l'on peut facilement acclimater partout; ils se sont répandus dans toutes les provinces de notre France et, chose plus étonnante, dans tous les pays du vieux monde : partout accueillis avec faveur, partout traduits, partout embellis ou déformés, partout aimés.

C'est cette histoire des développements extérieurs de l'Épopée française, c'est cette histoire de sa gloire que nous allons raconter.

« Les Chansons de geste en France », et « les Chansons de geste à l'étranger », tels seront les titres et la matière de nos prochains chapitres. Il n'est pas de plus beau sujet.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES[1]

PREMIÈRE PARTIE

ORIGINE ET HISTOIRE DES ÉPOPÉES FRANÇAISES

LIVRE PREMIER

PÉRIODE DE FORMATION

CHAPITRE I.

DE L'ÉPOPÉE EN GÉNÉRAL.

CHAPITRE II.

IL Y A DEUX ESPÈCES D'ÉPOPÉES : LES ÉPOPÉES NATURELLES, LES ÉPOPÉES ARTIFICIELLES.

CHAPITRE III.

DES CONDITIONS NÉCESSAIRES A LA PRODUCTION DE LA VÉRITABLE ÉPOPÉE.

CHAPITRE IV.

ORIGINE DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE. — SES PREMIERS GERMES A L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE.

CHAPITRE V.

LES ÉLÉMENTS DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE : CE QU'ELLE DOIT AUX CELTES, AUX ROMAINS, A L'ÉGLISE.

[1] Une *Table* par ORDRE ALPHABÉTIQUE des matières, très-détaillée, sera placée à la fin du dernier volume.

CHAPITRE VI.

LES ÉLÉMENTS DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE. CE QU'ELLE DOIT AUX GERMAINS.

CHAPITRE VII.

DANS QUEL SENS PEUT-ON DIRE QUE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE EST GERMANIQUE ?

CHAPITRE VIII.

L'ÉPOPÉE FRANÇAISE A ÉTÉ PRÉCÉDÉE PAR CERTAINS CHANTS POPULAIRES QUI ÉTAIENT A LA FOIS NARRATIFS ET LYRIQUES. — CE QU'IL FAUT ENTENDRE PAR « CANTILÈNES ».

CHAPITRE IX.

LES CANTILÈNES A L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE.

CHAPITRE X.

CHARLEMAGNE, PERSONNAGE ÉPIQUE.

CHAPITRE XI.

LES CANTILÈNES A L'ÉPOQUE CAROLINGIENNE : SÉPARATION DÉFINITIVE ENTRE LES CHANTS TUDESQUES ET LES CHANTS ROMANS.

CHAPITRE XII.

LA FRANCE DES IXe ET Xe SIÈCLES RÉUNIT ENFIN TOUTES LES CONDITIONS NÉCESSAIRES A LA PRODUCTION D'UNE ÉPOPÉE NATIONALE : NAISSANCE DE CETTE ÉPOPÉE.

CHAPITRE XIII.

FORMATION DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE : I. PASSAGE DES CANTILÈNES AUX CHANSONS DE GESTE (Xe et XIe SIÈCLES).

CHAPITRE XIV.

FORMATION DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE : II. PASSAGE DE L'HISTOIRE A LA LÉGENDE, ET DE LA LÉGENDE A LA FANTAISIE (Xe-XIIe SIÈCLES).

CHAPITRE XV.

D'UNE PRÉTENDUE ÉPOQUE INTERMÉDIAIRE ENTRE LA TRADITION ET LES CHANSONS DE GESTE. — LES CHRONIQUES LATINES.

CHAPITRE XVI.

SUITE DU PRÉCÉDENT. — LA CHRONIQUE DE TURPIN EST POSTÉRIEURE A NOS CHANSONS DE GESTE.

CHAPITRE XVII.

FORMATION DES CYCLES ÉPIQUES.

CHAPITRE XVIII.

IL Y A UNE ÉPOPÉE FRANÇAISE, IL N'Y A POINT D'ÉPOPÉE PROVENÇALE.

CHAPITRE XIX.

SUITE ET CONCLUSION DU PRÉCÉDENT.

CHAPITRE XX.

CARACTÈRES DES PREMIÈRES CHANSONS DE GESTE.

CHAPITRE XXI.

RÉSUMÉ DE TOUT LE PREMIER LIVRE.

LIVRE SECOND

PÉRIODE DE SPLENDEUR

CHAPITRE I.

INTRODUCTION. — QUELLES SONT LES LIMITES DE CETTE SECONDE PÉRIODE ? — PLAN QUI SERA SUIVI DANS TOUT CE DEUXIÈME LIVRE.

CHAPITRE II.

PAR QUI ÉTAIENT COMPOSÉES LES CHANSONS DE GESTE ?

CHAPITRE III.

OU TROUVE-T-ON LE TEXTE DES CHANSONS DE GESTE?

CHAPITRE IV.

LES MANUSCRITS DES CHANSONS DE GESTE. — SUITE ET FIN DU PRÉCÉDENT.

CHAPITRE V.

COMMENT PUBLIER UN TEXTE?

CHAPITRE VI.

DE LA LANGUE ET DES DIALECTES DE NOS CHANSONS DE GESTE.

CHAPITRE VII.

DE LA VERSIFICATION DES CHANSONS DE GESTE ET, A CE PROPOS, DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE ET DE SES ORIGINES.

CHAPITRE VIII.

DE LA VERSIFICATION DES CHANSONS DE GESTE (SUITE ET FIN).— TRAITÉ DE VERSIFICATION ROMANE.

CHAPITRE IX.

COMMENT SE FAISAIENT LES CHANSONS DE GESTE ? — LEUR AGENCEMENT INTÉRIEUR, LEUR CANEVAS, LEUR CHARPENTE. — THÉORIE DU MOULE ÉPIQUE.

CHAPITRE X.

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE. — CE QUE C'EST QU'UNE GESTE. — LES GÉNÉALOGIES ROMANESQUES. — CLASSIFICATION GÉNÉRALE DES ÉPOPÉES FRANÇAISES.

CHAPITRE XI.

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE (SUITE). — HISTOIRE ABRÉGÉE DE LEURS REMANIEMENTS SUCCESSIFS.

CHAPITRE XII.

COMMENT SE MODIFIÈRENT LES CHANSONS DE GESTE (SUITE ET FIN).—LES RAJEUNISSEURS : LEUR PHYSIONOMIE, LEURS SEPT TRAVAUX.

CHAPITRE XIII.

REMANIEMENTS SUCCESSIFS DE NOS CHANSONS DE GESTE. — EXPOSÉ, PAR ANTICIPATION, DE CES REMANIEMENTS DEPUIS LE XIIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS.

CHAPITRE XIV.

REMANIEMENTS SUCCESSIFS DE NOS CHANSONS DE GESTE (SUITE ET FIN). — SOUS QUELLE FORME SE PRÉSENTE TOUR A TOUR LA MÊME FICTION ÉPIQUE DEPUIS LES ORIGINES DE NOTRE ÉPOPÉE JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE?

CHAPITRE XV.

LE STYLE DES CHANSONS DE GESTE.

CHAPITRE XVI.

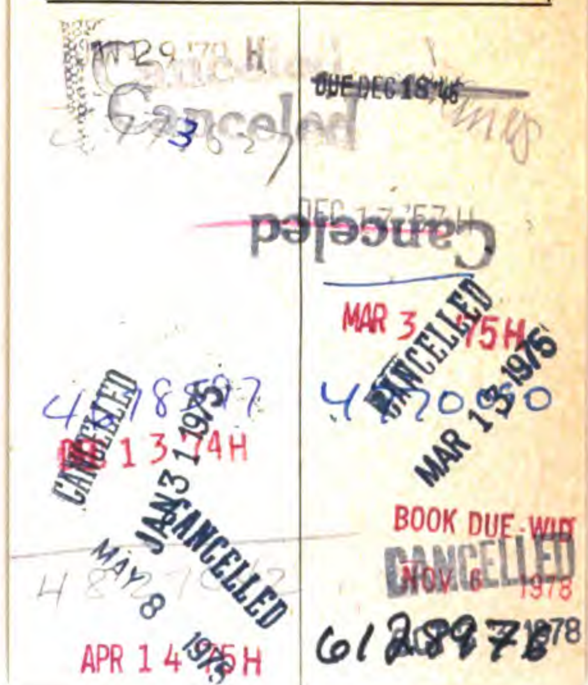
HALTE AU MILIEU DU SECOND LIVRE. — COMMENT, APRÈS AVOIR ÉTUDIÉ LA CONSTITUTION INTIME DES CHANSONS DE GESTE, IL NOUS RESTE A PARLER DE LEUR DÉVELOPPEMENT EXTÉRIEUR. — CONCLUSION.

FIN DE LA TABLE DU TOME PREMIER.

ERRATUM. — Durant l'impression de ce premier volume, M. C. Revillout a publié un excellent Mémoire sur la *Vita sancti Willelmi* que, d'après les Bollandistes (*Acta SS. Maii* VI, 811), nous avions attribuée au XI[e] siècle (p. 40, et *passim*). M. Revillout nous paraît avoir très-solidement établi que c'est seulement une œuvre du premier quart du XII[e] siècle, qu'elle n'a aucun droit aux respects de la critique, et que l'auteur s'est contenté d'y paraphraser fort médiocrement un chapitre de la *Vie de saint Benoît d'Aniane*, par Ardon. Nous n'y contredisons pas et aurons occasion, dans notre tome IV, de reprendre en détail l'examen de cette question. Mais, dans le présent volume, nous ne nous sommes servi de la *Vita sancti Willelmi* que pour établir la préexistence des Cantilènes, et nous n'en avons utilisé que le passage suivant : « Quæ regna, quæ provinciæ, quæ gentes, quæ urbes Willelmi potentiam non loquuntur? QUI CHORI JUVENUM, QUI CONVENTUS POPULORUM, præcipue militum ac nobilium virorum, quæ vigiliæ sanctorum NON RESONANT ET MODULATIS VOCIBUS DE CANTANT qualis et quantus fuerit, etc.? » Or, que la *Vita sancti Willelmi* soit du XI[e] ou du XII[e] siècle, qu'elle soit ou non calquée sur un chapitre d'Ardon, l'auteur de cette œuvre si justement critiquée n'en constate pas moins l'existence, en son temps, de certains chants populaires qui étaient chantés par tout un peuple, et non pas seulement par des chanteurs de profession. Nous n'avons pas voulu lui faire dire autre chose et n'en avons pas tiré d'autre conclusion. C'est dans notre tome IV que nous aurons à discuter les autres parties du *Mémoire* de M. Revillout, que nous parlerons à nouveau de la charte de fondation de Gellone, et que nous essayerons de prouver que le Guillaume de la poésie se rattache par des liens indestructibles aux Guillaumes de l'histoire, et notamment à Guillaume de Toulouse. M. Gaston Paris est ici de notre avis, et affirme très-nettement « la participation de Guillaume de Toulouse à la constitution du Guillaume épique » (*Romania*, juillet 1877, p. 468). = A notre liste des Chansons de geste PUBLIÉES (p. 219), il faut ajouter le *Bastard de Bouillon*, qui vient d'être édité par M. Scheler (août 1877). = Aux publications dont la Chronique de Turpin a été l'objet il convient de joindre l'œuvre toute récente de M. Th. Auracher : *Die sogenannte poitevinische Uebersetzung des Pseudo-Turpin nach den Handschriften mitgetheilt* (Halle, 1877). = A la page 65 (cantilène de sainte Eulalie), lire dans le texte roman, vers 5, *non* au lieu de *n'out*, et vers 8, *preiement*. = A la page 68, lire « IX[e] et X[e] siècles ». = A la page 283, *ses par*. Le manuscrit porte *sompar*. = A la page 401, lire : *De plusurs gestes sunt de lui granz hunurs*. = A la fin du tome II, nous publierons un *Errata* développé de nos deux premiers volumes, et prions nos lecteurs de nous signaler toutes les erreurs que nous avons pu laisser dans cette seconde édition des *Épopées frnçaises*.

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.




Canceled
Canceled
MAR 3 '75 H
CANCELLED
BOOK DUE-WID
APR 14 '75 H

